OMBRE ROSSE

4

RIVISTA DI CINEMA N. 4 MARZO 1968

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA/numero 4, marzo 1968.

Comitato di redazione: Sandro Annoni, Piero Arlorio, Paolo Bertetto, Goffredo Fofi, Paolo Gobetti, Massimo Negarville, Giorgio Tinazzi, Gianfranco Torri, Gianni Volpi.

Corrispondenti: Roma: Bruno Gambarotta; Parigi: Michel Ciment; Londra: Geoffrey Nowell Smith; Barcellona: Román Gubern; Messico: Tomàs Perez-Turrent; direttore: Gianni Volpi; segretario di redazione e grafico: G. Torri; redazione presso Torri, via Vela 35 - 10128 Torino.

Le traduzioni sono di Santina Mobiglia (dall'inglese) e Oscar Chiantore (dal francese).

Ringraziamo Janine Bazin, Robert Benayoun, André S. Labarthe, i « Cahiers du cinéma », E. J. Biasini, l'ORTF / fotografie: coll. Carlo Castellina, Michel Ciment; Warner Bros-Seven Arts, Columbia Pictures / fumetto pag. 89: da « Sgt. Fury », Le Maschere, Milano.

1 numero L. 500; abbonamento (a 4 numeri) Italia: L. 1500; estero L. 2000, da versare sul c.c. n. 2/44787 intestato a G. Torri; i numeri 1-2-3 sono esauriti; specificare da che numero deve decorrere l'abbonamento.

Stampa: Fratelli Scaravaglio e C., Torino; autorizzazione del Tribun. di Torino n. 1870 del 27-4-1967/responsabile Paolo Gobetti.

Spedizione in abbonamento postale IV gruppo, 1° semestre 1968.

In copertina: Faye Dunaway in « Gangster story » (Bonnie and Clyde) di Arthur Penn.

Biblioteca Gino Bianco

SOMMARIO

I 400 COLPI 2

CULTURA O RIVOLUZIONE? 3

JOSEPH LOSEY
LE ALI MOZZE (Hallucination) di P. Gobetti 6
I VERDI PRATI DI OXBRIDGE (L'incidente) di G. Volpi 9
LOSEY SU LOSEY (intervista) di T. Milne 15
I RAPPORTI DI POTERE di R. Delmar 24

QUELLI DELLA CRISI:
ARTHUR PENN
DELLA VIOLENZA di M. Dori 30
FRAGRANTE DELITTO (Gangster story) di M. Morandini 34
GANGSTER STORY (tavola) di J. Ballesta 37
JERRY LEWIS
JERRY DOPPIO E PLURIMO (Il ciarlatano) di S. Esposito 38
TECNICHE PER LA FOLLIA (intervista) di A. Benayoun e A. S. Labarthe 41

LA CRITICA DEL NONNO (fumetto) di G. Buonfino 52

GLI IRREQUIETI:
JERZY SKOLIMOWSKI
POLONIA, MANI IN ALTO! (intervista) di T. Perez-Turrent, C. Rodriguez Sans, A. del Amo 54
LA TESTA, LE GAMBE, LA RINCORSA, IL SALTO (Rysopis, Walkover, Barriera, Le départ) di M. Ciment 58
FILMOGRAFIA a cura di M. Ciment 65

ROMAN POLANSKI
LA VIVISEZIONE DEI CADAVERI (Cul-de-sac) di P. Arlorio 67
CUL-DE-SAC (fumetto) di G. Crepax 68
IL VAMPIRO DELICATO (Per favore non mordermi sul collo) di M. Regaldo 71

I FILM
STUDIARE MAO (Sovversivi) di G. Fofi, G. Torri 73
L'ANARCHICO DANDY (Il ladro di Parigi) di G. Volpi 74
IL TEMPO E IL DENARO (Masquerade) di G. Fofi 76
GIOCHI AMBIGUI (Assassinio al terzo piano) di G. Rondolino 78
IN CATALESSI (Lo straniero, C'era una volta) di G. Croce 81
RIVOLUZIONE, COPULAZIONE (Marat-Sade) di P. Odasso 83
I PICCIONI VIAGGIATORI (Due per la strada) di P. Arlorio 86
UNA SPORCA MORALE (Quella sporca dozzina) di M. Negarville 88
UN SAMURAI GIALLO SPENTO (Frank Costello faccia d'angelo) di O. Chiantore 91

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	FOFI	VOLPI	NEGARVILLE	ARLORIO	GOBETTI	BALDELLI	RONDOLINO	CIMENT « Positif »	LABARTHE « Cahiers du cinéma »	APRA' « Cinema & Film »	MORANDINI « Il giorno »	MICCICHE' « Avanti »
GANGSTER STORY (A. Penn)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★★	★★
L'INCIDENTE (J. Losey)	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★		★★★	★★	★	★★★	★★
LA CINESE (J. L. Godard)	★★★	★★★		●	★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★	★★
IL CIARLATANO (J. Lewis)	★★	★★	★★	★★★	★★★		★★	★★★	★★★	★★★	★	
BLOW UP (M. Antonioni)	★	★	●	●	★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★	★★★
CUL-DE-SAC (R. Polanski)	★★	★	●	★★	★★		★★★	★★	★	●	★★	★
MASQUERADE (H. Mankiewicz)	★★	★★	★★		★★		●	★★★		★★	★★	●
MARAT-SADE (P. Brook)	★	●	●	★★★	★	★★		★	★	●	★★	★
LA DONNA DI SABBIA (H. Teshigara)	★	●	★			★	★	★	★★	●	★	★
NON MORDERMI SUL COLLO (R. Polanski)		●	★	●	★★		★★	★	★★	●	★	
IL LADRO DI PARIGI (L. Malle)	●	★	★	★★	★★		★	●	●	●●	★	★
ASSASSINIO AL TERZO PIANO (C. Harrington)	●●	★★	★		★		★★	●			●	
NICK MANO FREDDA (S. Rosenberg)	●	●						★			★	★
COL CUORE IN GOLA (T. Brass)	●	★	●●			●	●	★		●	●	●
DIABOLIK (M. Bava)	●	●	●				●					●●
PRIVILEGE (P. Watkins)	●●	●	●●	●●	●			●●			★	★
LA MORTE HA FATTO L'UOVO (G. Questi)	●●	●●	●●			●	●●				●	●
QUELLA SPORCA DOZZINA (A. Aldrich)	●●	●●	●●	●●	●●	★★		●●	●		●	●

●● orribile ● inutile ★ discreto ★★ buono ★★★ eccellente

Biblioteca Gino Bianco

CULTURA O RIVOLUZIONE?

Gli studenti sono in lotta. Nelle università italiane gli studenti, che non vogliono accettare un'organizzazione dello studio fondata sulla discriminazione e sull'autoritarismo, e le autorità accademiche, forti nella loro azione repressiva dell'apparato poliziesco dello stato, si danno battaglia aperta, si scontrano in modo frontale e decisivo. L'invito al linciaggio dei giornali « indipendenti », i pestaggi della polizia, le denuncie alla magistratura, i provvedimenti disciplinari accompagnati al ricatto, all'intimidazione personale sono la prassi normale e quotidiana della vita universitaria.

L'estraneità alla scuola, la non-collaborazione coi docenti, la volontà di rottura, la profonda coscienza di una crisi generale e la necessità di una risposta politica forte e organizzata fanno del movimento studentesco, in questa fase, una realtà di lotta e di mobilitazione che trascende politicamente i limiti di un discorso di trasformazione graduale e di apparenti modifiche. Il movimento studentesco si pone oggi in posizione totalmente alternativa alla organizzazione sociale della trasmissione del « sapere ». Un modo politico di intendere la cultura, un modo politico di rispondere all'autoritaria imposizione-trasmissione dei valori della classe dominante: il potere studentesco.

Dietro questa parola d'ordine-manifesto sta in maniera non equivoca la coscienza acquisita della lotta ad oltranza, l'impossibilità verificata della conciliazione, la necessità imprescindibile della contestazione permanente per distruggere e negare in toto. Il potere studentesco non è una realtà da istituzionalizzare. Il potere studentesco esiste si afferma solo nella misura in cui gli studenti lottano, occupano le università, impediscono le lezioni, chiamano ad un contraddittorio serrato e puntuale le mummie fossilizzate, i cani da guardia della Cultura e della Scienza, li battono e li ridicolizzano, avanzano proposte precise e concrete, organizzano la discussione individuando metodi e contenuti alternativi e li mettono in atto.

Nel tentativo di eliminare questo movimento ormai cosciente a sé stesso, di arginare questa volontà di liquidare l'attuale didattica fondata sull'autoritarismo, i Magnifici Rettori chiudono le facoltà, invocano i commissari di polizia, denunciano alla magistratura. Gli studenti non sono così affatto battuti; anzi la messa in opera dell'apparato

Biblioteca Gino Bianco

repressivo dello stato elucida il nesso fra autoritarismo nella scuola e autoritarismo nella società. Arma ideologicamente gli studenti; li pone di fronte e in frattura con un'organizzazione sociale che vuol fare degli studenti i futuri idioti (ricambio ai presenti), sempre consenzienti, docili e soddisfatti.

Torino è l'avanguardia della lotta studentesca. A Torino si sono verificati in modo esemplare gli avvenimenti sopra accennati. A Torino sono stati prodotti gli elementi del discorso politico.

Un mese di occupazione delle facoltà umanistiche a Torino:
1) un modo politico di organizzare gli studenti,
2) un modo politico di intendere la cultura,
3) un esempio di potere studentesco.

I controcorsi erano la base politica, organizzativa e culturale dell'occupazione. La realizzazione dei controcorsi non rispondeva ad aprioristiche posizioni ideologiche o a mitiche ed utopistiche concezioni della cultura alternativa. Il criterio, in base al quale l'assemblea generale degli studenti si articolava in controcorsi, partiva da una precisa esigenza politica: abolizione totale della delega e partecipazione diretta ed immediata di tutti gli studenti alle decisioni, a breve e lungo termine, del movimento. Veniva così maturando dalla base quel concetto di democrazia diretta che è la conquista politica più matura e la proposta organizzativa più avanzata degli studenti torinesi. Ma proprio il fatto che la discussione politica sui fini e i mezzi del movimento fosse condotta all'interno del controcorso, all'interno cioè di studenti che, uniti per comuni esigenze, affrontavano un argomento di studio, caratterizzava e qualificava in modo fortemente politico il contenuto culturale. L'occupazione, il suo significato non stava semplicemente nella sostituzione della vuota « Cultura » accademica con esigenze reali di approfondimento intorno ai nodi centrali della realtà contemporanea. Non erano i contenuti culturali (Vietnam scuola e società, pedagogia del dissenso, cinema e società, psicanalisi e repressione) a determinare la consapevolezza politica del movimento. La forza e la coscienza del movimento risiedeva nella volontà chiara e generalizzata di mandare all'aria la prigione universitaria, di eliminare gli strumenti di discriminazione e di repressione degli accademici (lezioni, firme, esami). Ma non per questo il controcorso, nel suo specifico contenuto culturale, si esauriva in un'astratta discussione o in una inutile bibliografia. Il movimento studentesco prima aveva operato una scelta politica di lotta, poi l'aveva riempita con dei contenuti precisi e concreti. Si poteva studiare il problema del Vietnam, perché l'università era occupata; si poteva cogliere il rapporto tra struttura sociale e organizzazione dell'industrja, perché gli studenti erano in lotta. Quello studio così organizzato e così condotto dava respiro più vasto al movimento, riempiva di contenuti più forti l'azione contestativa. Unificando in questo modo lo studio alla prassi politica si trasformava il discorso culturale in elemento di generalizzazione politica, in diretto organizzatore della lotta. La realizzata fusione tra organizzazione politica del movimento ed approfondimento culturale signifi-

Biblioteca Gino Bianco

cava negare, nei fatti, la presunta neutralità della cultura, dare un calcio alla sua oggettività, svelare la sua dipendenza dalle scelte politiche. Partendo da questa acquisizione di fondo gli studenti di Torino hanno trasferito nello studio la carica politica della lotta, ma nel contempo hanno avuto sempre presenti i limiti enormi della semplice contestazione culturale utile per fornire coscienza della propria condizione, ma incapace da sola ad organizzare la rivolta. Così mentre saltavano in aria le concezioni della cultura asettica ed oggettiva, anche le pie illusioni dell'alternativa culturale venivano vanificate dalle necessità concrete di risposta politica che la lotta quotidianamente imponeva.

« Cinema e società »: all'interno di questo contesto generale 1) il significato, 2) la valutazione, 3) la conclusione non-definitiva di un lavoro condotto in prima persona.

1) Un significato non-tecnico: non si è mai trattato di una discussione, di uno studio specialistico. Non abbiamo rinchiuso il discorso sul cinema nella idiota beatitudine della competenza, nell'aristocratica compiacenza della specializzazione. Attraverso lo studio puntuale, la ricerca attenta e la proiezione di film, ma anche e soprattutto attraverso la discussione senza falsi timori l'argomento di studio è andato via via precisandosi. Grazie a questo metodo la scelta di Losey non è stata aprioristica, ma motivata e sostenuta da un intenso lavoro di informazione e di analisi. Una scelta significativa: Losey, la negazione razionale, la contestazione e la negazione motivata e puntuale, mai astratta, sempre nel concreto delle cose. La rappresentazione precisa della « trappola », la società, in cui viviamo, l'elucidazione dei sottili meccanismi di integrazione, in una parola la logica del sistema.
2) Una valutazione metodologica: unificando il confronto e la discussione aperta con una scelta non-neutra, ma politicamente (cinematograficamente) feconda abbiamo tentato di rispondere alla domanda sui compiti del cinema, sui suoi rapporti economici ed ideologici con il sistema sociale, sulle sue possibilità contestative.
3) Una conclusione non-definitiva: un mese di occupazione, un mese di lavoro, che ai partigiani dell'ordine e della misura appare contraddittorio e confuso, ma che per noi è positivo proprio nella sua ineleganza, nella sua rozza concretezza, ha significato precisazione, maturazione e radicalizzazione delle ipotesi di fondo su cui opera « Ombre rosse ».
a) *Una funzione non oggettiva, nel costante rigetto della mistificazione della neutralità della cultura.*
b) *Un aperto rifiuto dell'ideologia della specializzazione-competenza dell'intellettuale.*
c) *La necessità del giudizio politico, anche fazioso e settario, per verificare, chiarire e motivare le ipotesi di lavoro culturale.*
Per noi di « Ombre rosse » *la contestazione culturale ha un senso, una prospettiva e un valore concreto nella misura in cui è legata e determinata dalla prassi politica.*

1 marzo 1968

Biblioteca Gino Bianco

JOSEPH LOSEY

Hallucination

LE ALI MOZZE

Ogni film di Losey è difficile da definire e al tempo stesso ricco di stimoli. E ciò è vero anche per I DANNATI che ci viene riproposto, a sette anni dalla sua realizzazione, dai sempre imprevedibili distributori italiani con lo strano titolo di HALLUCINATION. I DANNATI è un film interessante, pur non essendo perfettamente riuscito, anche perché tipico del periodo di passaggio, 1960-1962, che conclude una fase del Losey inglese prima della stagione della sua maturità artistica e dei suoi maggiori successi, da IL SERVO a L'INCIDENTE.

Il primo periodo inglese di Losey è certamente il più tormentato della sua filmografia, durante il quale deve anzitutto riqualificarsi professionalmente dopo aver dovuto lasciare l'America, messo sulle liste nere, dopo l'insuccesso di « Imbarco a mezzanotte » in Italia. Inoltre l'emigrazione in Inghilterra richiede al regista un notevole sforzo per ritrovare un equilibrio nel nuovo ambiente, capire e giudicare la società in cui vive, fare un bilancio dell'esperienza americana, liquidare certe illusioni, elaborare un nuovo linguaggio.

« I dannati » si colloca alla fine di questo periodo, e in esso si possono avvertire tanto gli anticipi della nuova fase, quanto le ultime influenze di un'esperienza non ancora completamente conchiusa. Da questa caratteristica derivano in parte gli squilibri del film, che dopo un inizio straordinariamente lucido e affascinante, non riesce a trovare il ritmo giusto né la misura per affrontare il suo apologo fantascientifico-didascalico, prima di riprendere vigore e precisione nel finale.

C'è ancora, nel Losey dei « Dannati », la ricerca non conclusa per trovare il modo d'inserire l'apologo, di derivazione brechtiana, in una struttura di racconto che grosso modo si rifà alla miglior tradizione del cinema americano. Il primo tentativo, in questo senso, Losey l'aveva compiuto nel film dell'esordio, « Il ragazzo dai capelli verdi ». Nei « Dannati » il regista ha ben chiara quest'esperienza e ne vede anche debolezze e limiti; che cerca di superare dando un taglio particolarmente duro alla descrizione del contrasto tra l'aspetto vittoriano della cittadina sull'alto della scogliera e l'esasperata violenza dei giovani: descrizione in cui va ben al di là dei limiti del realismo. Viceversa nel descrivere l'esistenza dei bambini-cavia, nascosti nelle viscere della montagna, adotta uno stile più

Biblioteca Gino Bianco

« Hallucination ».

misurato e di realismo spicciolo, proprio perché la morale della sua favola appaia il più possibile quotidiana e reale; salvo a scivolare un po' nella retorica e in un simbolismo « barocco » quando si occupa dei rapporti tra il militare che dirige l'esperimento sui bambini, e la moglie scultrice di statue non finite.

Si trovano cioè nei « Dannati » i tre elementi base del linguaggio cinematografico di Losey, elementi che solo raramente sono riusciti a trovare un perfetto equilibrio (nel « Servo », in parte nell'« Incidente ») e il cui incerto dosaggio ha invece indebolito non pochi dei suoi film e ha fatto affermare a certi suoi critici che Losey non sarebbe capace di elaborare un proprio originale linguaggio cinematografico. Questi elementi sono il realismo di tipo tradizionale, la violenza di una descrizione che assume il reale all'essenzialità di simbolo e l'anche troppo sottolineato « barocchismo ».
Il predominio dei diversi elementi viene in luce in modo nettissimo, alternativamente nei « Dannati ». E ogni volta che un elemento sopraffà gli altri il discorso del regista si fa meno essenziale, anche meno coerente, più inutilmente sottolineato, e il didascalico dà un'impressione un po' di gratuito, e certi punti di vista anziché risultare in modo naturale sono troppo detti, o declamati.
Così capita che per il discorso sulla società inglese contemporanea (il quadro dell'inizio coi giovani teppisti) trova i toni giusti e l'efficacia diretta delle migliori pagine di Losey, mentre la parabola sulla minaccia atomica che incombe sul mondo, che anzi è già presente nell'oggi, in quanto avvelena coscienze e cervelli, risulta più forzata, incerta tra barocco e realismo, tra declamazione e suggerimento dialettico, tra il romanzesco e il didascalico.
Forse questo avviene anche perché l'ideologia di Losey, in questo momento e su questo problema non è eccessivamente chiara. Il problema della distruzione atomica è uno dei più scottanti problemi del tempo, ma non è quello fondamentale, che si deve ricercare nell'esame della società che lo mette all'ordine del giorno. L'analisi della società è acuta e rigorosa, ma la saldatura con la

Biblioteca Gino Bianco

denuncia dei pericoli atomici, che dalla disgregazione di questa società sono generati, non riesce al regista, forse perché il problema atomico gli si propone con troppa urgenza e monopolizza l'attenzione.

Tutto sommato, nell'indagine che Losey fa dei rapporti nella società umana, il problema atomico è marginale e non si integra quindi al filo conduttore del suo discorso « negativo ». Nella relativa imprecisione ideologica di cui è vittima affiorano elementi ormai superati della sua concezione. L'ottimismo riformatore dell'intellettuale di sinistra rooseveltiano, benché quasi tramontato rispetto alle ingenuità del « Ragazzo dai capelli verdi » o di « Linciaggio », si può qui ancora avvertire nei personaggi positivi, o in parte positivi, che si contrappongono a quelli negativi. Ai giovani teppisti della cittadina stanno di fronte la ragazza, che è in fondo un tipo da salvare; di fronte alla fredda disumanità del militare sta la moglie artista, che anche lei si salva l'anima, pur essendo senza speranza. E di fronte alle due rappresentazioni del male abbiamo poi l'americano, che non riuscirà ad avere la meglio, ma che costituisce un personaggio positivo. Forse Losey ha creduto che, nel pessimismo totale del film, queste figure parzialmente positive o fossero necessarie per dare uno spiraglio di luce allo spettatore, o finissero con il dimostrare la vanità di certi sforzi e di certe buone intenzioni quando il sistema non funziona. Nel complesso però il risultato è poco convincente, e rimane quindi assai al di qua della lucida coerenza del « Servo ».
Ma « I dannati » non è un film inutile. Losey in questa prova si rende conto delle proprie possibilità di analisi, così come dei limiti e dei pericoli che possono riservare le tentazioni dell'ottimismo, e avverte la necessità di una maggior coerenza nell'impostazione e nel linguaggio. Si chiude quindi un periodo nell'evoluzione di Losey con questo film, così come potrebbe chiuderlo « L'incidente », dove appare in modo particolarmente sensibile la necessità di un rinnovamento dello stile e del linguaggio. Un linguaggio che deve rompere ormai in modo netto — così come dopo « I dannati » Losey rompe in modo netto con le illusioni residue dell'ottimismo della sua formazione americana — con la tradizione stilistica del classico cinema americano.

Paolo Gobetti

HALLUCINATION (The damned); **rg.** Joseph Losey; **sogg. e scenegg.** Evans Jones, dal racconto « The children of light » di H. L. Lawrence; **prod.** Hammer-Swallow; **fot.** Arthur Grant (bianco e nero, Hammerscope); **mus.** James Bernard; **cost.** Mollie Arbuthnot; **sculture** di Elizabeth Frink; **orig.** Inghilterra (1961); **dur.** 87'; **con** Macdonald Carey (Simon Wells), Shirley Ann Field (Joan), Viveca Lindfors (Freya Neilson), Alexander Knox (Bernard), Oliver Reed, Walter Gotell, James Villiers, Thomas Kempinski, Kenneth Cope.

Biblioteca Gino Bianco

I VERDI PRATI DI OXBRIDGE

LA PARABOLA/A proposito dell'ultimo film di Losey, L'INCIDENTE, si è parlato di disperazione metafisica, di rifugio nell'intimismo e di altre sciocchezze simili, da parte di una critica disorientata e incapace di scorgere il filo rosso del discorso loseyano e delle sue coordinate culturali.

Eppure la storia è lineare. Un professore di Università (Stephen - Dirk Bogarde), marito rassegnato e padre affettuoso, vede la propria esistenza messa in crisi dall'arrivo di una studentessa straniera, una giovane principessa austriaca (Anna - Jacqueline Sassard). La stessa cosa per un collega (Charley - Stanley Baker) e per uno studente aristocratico. L'intrico di sentimenti, di mire, di egoismi provoca una vittima: lo studente muore tragicamente. La ragazza delusa decide di ripartire, Charley abbandona la moglie. Stephen tornerà a rinchiudersi nella sua casetta, con la moglie, i bambini e il cane. Tutto sarà come se nulla fosse avvenuto. Anche se dorainavanti l'incidente continuerà a risuonargli nella memoria. La frustrazione di tutti come sola ed inevitabile conclusione, e una morte sulla coscienza. Pare un discorso chiaro. « L'incidente » è una metafora cattiva sullo squallore irrimediabile e la violenza sotterranea di una società, la quale nasconde la morte e l'oppressione dietro la rispettabilità e il dovere, dietro il silenzio operoso del microcosmo universitario, dietro i riti del vivere borghese, il weekend e il tennis, il culto del giardino e la partita di cricket, dietro i gesti più raffinati della cultura e della civiltà.

IL MOSTRUOSO DIETRO IL QUOTIDIANO/Rispetto agli altri film del periodo europeo, « L'incidente » è forse meno nitido come violenza di rifiuto e più sottile nell'analisi. Il discorso di Losey è sempre stato centrato sulla perlustrazione dialettica dei gangli nodali di un sistema sociale: i rapporti tra servo e padrone in « Il servo », tra soldato e ufficiale in « Per il re e per la patria », tra uomo e donna in « Eva », tra commissario e indiziato in « L'inchiesta dell'ispettore Morgan », tra prigioniero e carceriere in « Giungla di cemento » e così via. Questa volta, ad essere messo a fuoco è soprattutto il rapporto uomo-donna come in « Eva », ma con meno centralità, altri rapporti si sovrappongono e si intersecano, almeno adombrati sono quelli tra professori e studenti e tra aristocratici e intellettuali, e ne escono meno immediatamente evidenti le determinazioni di classe nelle relazioni tra gli individui.
Ma non lasciamoci ingannare dalle apparenze.
Tutto pare si risolto a livello di superficie, in « L'incidente »; i dialoghi stessi, pur così fitti, non dicono nulla, tacciono l'essenziale come in certo teatro moderno. Non sembrano accadere fatti rilevanti; ha scritto con paradosso vero Benayoun che l'evento più spettacolare del film è una strizzata d'occhio di Stanley Baker a Bogarde. Ma Losey, al pari di tutti i maestri veri del cinema, non registra la realtà in quanto tale, provvisoria e irrilevante; al contrario gli

Biblioteca Gino Bianco

interessa osservare i dettagli della realtà e metterli insieme in maniera un po' esasperata, inquietante, per scoprire la sostanza, la verità, i rapporti concreti e centrali. Seguace da sempre della brechtiana concretezza della verità, Losey rielabora sì i dati concreti della situazione, ma sa vedere oltre la realtà di superficie; di un mondo sereno e pacificato dove i valori di una cultura e di una civiltà sono portati al grado massimo di raffinamento e che pare proporre l'ordine come valore supremo, come legge che regola la natura e la vita degli uomini, Losey riesce a mostrare il mostruoso nascosto dietro il quotidiano, rimanda di continuo alla natura profonda di quel mondo, al senso che quel mondo regge e struttura, di offesa, di volgarità, di spietata lotta per la sopravvivenza. Primo esempio. Il weekend, il prato di un verde scintillante, tutti rilassati sulle sdraie, sorseggiando bibite, sonnecchiando, giocando con i bambini. Sottesa una tensione vivissima, per carpire la propria occasione o non lasciarsi sopraffare. Charley da carogna rivela i pensieri nascosti di Stephen, la moglie ascolta e dorme, Anna rifiuta l'invito dello studente, poi se ne va con Stephen. Finta indifferenza generale, nulla deve trasparire. Ma ognuno aggredisce di continuo tutti gli altri, è disposto a sbranarli per sopravvivere. Idem per l'arrivo di Charley non invitato, la partita di tennis, la cena.
Secondo esempio. La partita di rugby da camera. Trovato l'alibi del gioco e della tradizione, la violenza, che repressa e contenuta informava i rapporti, esplode in brutalità fine a sé stessa, disprezzo degli altri. Una scena, che al pari dell'orgia di « Il servo » o la fucilazione di « Per il re e la patria » disturba e rivela la sostanza di un mondo.
Terzo esempio. La moglie di Charley. Una sola immagine basta a Losey per descrivere un personaggio femminile in disarmo: rivestita di un impermeabile, ma a piedi nudi, essa inaffia il giardino sotto la pioggia, senza pensare a chiudere l'inaffiatoio. Tutta l'assurdità inalienabile e lo squallore di una condizione è là. (Benayoun).

LA CONCRETEZZA DELLA VERITA'/« *Come la prigione di "Giungla di cemento", il deserto di "Sciacalli nell'ombra", il garage di "M.", la trincea di "Per il re e per la patria", la casa del "Servo", il commissariato dell'"Inchiesta dell'ispettore Morgan", la pista dell'"Alibi dell'ultima ora", anche i cortili i verdi prati le biblioteche di Oxford rinviano ad un discorso generale, ad un tema di fondo, ad un'unica situazione: sono tutte riproduzioni in vitro dei rapporti interni a una società più vasta, alle cui componenti fondamentali continuamente si riferiscono* » (Fofi in « O. R. », n. 2). Esattissimo. Ricco di una esperienza amara in America, Losey ha imparato la lezione brechtiana, che la verità è concreta, secondo diceva il grande cartello che Brecht teneva sopra il proprio tavolo di lavoro a New York. Lontano da ogni astrazione rozza e senza per questo disperdersi nei particolari (« L'incidente » sarà tutto meno che un film sull'Università come problema), preferisce l'analisi minuta e affilata sulla società, ricercare i temi profondi della propria polemica e usare in altri termini un vero metodo marxista, che non sovrapporre alla realtà il proprio reticolato ideologico. Invece di parlare di capitalismo e servitù, della guerra e della cultura, il suo discorso fa centro sull'uomo qual'è in una società in cui vigono i rapporti servo-padrone, si combattono guerre imperialiste, ed è importante sui « valori » della civiltà e della cultura occidentali. Senza dogmi e senza schemi, perlustra la dialettica dei rapporti tra gli individui, nel fitto intrico di condizionamenti e di frustrazioni, di ambizioni sbagliate e di blocchi.
I personaggi loseyani non sono « tipi » astorici, simboli astratti, che si muovono quasi diretti da fili invisibili in uno spazio cosmico, al contrario il cinema di Losey conosce solo persone reali, fisicamente presenti, che compiono scelte concrete, magari negative, ma storiche, reali, che agiscono all'interno di rela-

Biblioteca Gino Bianco

Il rugby da camera: il gioco come alibi della violenza.

zioni complesse e incrociate, in cui entrano in gioco conflitti di classe, di generazioni, di istinti vitali. In « L'incidente » ci sono diversità di classe. Il giovane studente ha coscienza della propria parassitarietà in quanto aristocratico e di appartenere ad una specie condannata all'estinzione; si rende conto che in una società classista come quella inglese e in un ambiente doppiamente classista come quello oxfordiano, la sua condizione lo rende un « diverso », lo isola dagli altri, non ha quasi amici, solitudine e distacco altezzoso ad un tempo. Charley e Stephen provano, a livello di inconscio sociale e psicologico, una subordinazione nei confronti dei due giovani aristocratici. Ci sono contrasti di generazione. I quarantenni agli ultimi sussulti di virilità piena, Stephen ridestato nel suo lento declino, dal torpore, riscopre Caterina (Delphine Seyrig), l'amante che non vedeva più da dieci anni, Stephen gareggia in vitalità e prestanza fisica, al gioco del cricket con il giovane, ancora Stephen vuole fare il giovanotto aitante e imitare lo studente e finisce in acqua durante la passeggiata in barca. Ci sono contrasti di carattere. Charley affronta le cose con una aggressività volgare, sfascia le finestre se è necessario, Stephen tesse la sua trama con una astuzia sorniona e riservata, lo studente gioca a carte scoperte, tutto ingenuità e fiducia nella propria giovinezza. Tutto questo intrico potrà forse spiacere ai trogloditi dell'ideologia ad oltranza, ai sostenitori del cinecomizio, ma parimenti il Brecht maturo è approdato a personaggi come Madre Coraggio e Galileo, l'uno e l'altra coacervi di ragioni individuali e di spunti sociali, di destino e di storia, eppure sempre di una tremenda chiarezza in quanto espressione e vittime di un sistema di classe. Dalla fitta trama di classismi e di egoismi, di frustrazioni e di condizionamenti, di meschinità individuali, di conflitti di generazioni e di oppressione sociale, viene fuori un

Biblioteca Gino Bianco

quadro torbido e complesso, ma duro e lineare, assistiamo alla maniera wellesiana di « La signora di Shanghai », con meno forse di grandezza barocca e con più di cattiveria e di sottile perfidia, ad una spietata lotta per la sopravvivenza tra vecchi squali rotti a tutte le durezze e sopraffazioni, lotta in cui il più debole e inesperto soccombe: questo è l'uomo nella civiltà occidentale. Radicare l'astrazione determinata di un rifiuto totale nella concretezza di una realtà sociale e individuale, connotata e analizzata con precisione, in questo il metodo loseyano ha due grandi maestri, Brecht e Marx.

COSE PER LOSEYANI/Una volta si diceva di un autore che aveva un proprio mondo. Losey è uno di questi. Come pochi aperto ai suggerimenti della evoluzione della società e della politica e alla perenne ricerca di strumenti più incisivi, è venuto tuttavia individuado un proprio campo d'indagine, una serie di temi che di film in film riprende e mette a fuoco. Anche « L'incidente » è tutto intessuto di un gioco di rimando, di sottili riferimenti ad altri film. Dal tema centrale della donna lontana e straniera, che distrugge gli uomini più deboli di lei, che riporta al personaggio femminile di « Eva », al personaggio di Stanley Baker, protervo e aggressivo nel tentativo di possederla, quasi alla ricerca di una sua autogiustificazione e che si lascia trascinare in una lenta rovina, ed è un po' il Tyvian di « Eva » e non solo perché è interpretato dallo stesso attore, dalla moglie abbandonata che rimane svuotata dal crollo della sua vita familiare, al pari dell'amante abbandonata di « Giungla d'asfalto », all'invenzione di giochi come la partita di rugby da camera, per così dire, allibita e violenta, che risente da vicino l'idea dei giochi in casa di Tony e Barrett in « Il servo », ai tic che segnalano il malessere interno, i balbettamenti del professore qui come il tremito delle mani dell'ufficiale in « Per il re e per la patria », tutta una serie di motivi ritorna di film in film, magari diversamente prospettati e approfonditi; lo stesso ricorrere ai collaboratori abituali, da Harold Pinter come sceneggiatore, che ordisce intrichi sottili e diabolici di una perfetta aderenza al mondo di Losey, agli attori Dirk Bogarde e Stanley Baker prima di tutti, che testimoniano la predilezione loseyana per i personaggi maschili, in quanto portatori di una maggiore complessità e luogo delle contraddizioni di un sistema, parla di un'autore che ricerca con serietà i suoi temi come i suoi collaboratori, che compie scelte meditate e profondamente motivate, in un mondo come quello del cinema in cui regna l'estemporaneità e i fuochi fatui imperversano. Un altro motivo, questo, perché l'opera di Losey ci affascini: una coerenza intransigente di discorso e risonanze vaste e plurime che da « L'incidente » rimandano a tutta l'opera di Losey.

I MEZZI/Per Losey rimane fondamentale la lezione di Brecht (è necessario ricordare il suo lavoro newyorkese con Brecht e la messinscena famosa del « Galileo »?), a partire dall'aureo principio che « nel momento in cui nel pubblico l'emozione arresta il corso del pensiero, il regista ha fallito ». Da vero sperimentatore, commisura i mezzi ai fini e ne ritrova la verifica; la perizia formale loseyana ha pochi riscontri nel cinema moderno, eppure il suo linguaggio può apparire in sostanza normale, pur essendo ricchissimo di invenzioni: la tecnica scompare sotto il risultato raggiunto. Di un autentico virtuosismo sono le inquadrature dal basso e arrovesciate del ragazzo morto e del tutto sperimentale è la sequenza iniziale impostata sulla *durata*. Ma « L'incidente » costituisce la verifica quasi perfetta della teoria di un cinema brechtiano che Losey aveva elaborato qualche anno fa in un famoso articolo. La stessa struttura a flashback, che può apparire inelegante a qualche esteta un po' schizzinoso, è un tipico procedimento brechtiano; far vedere subito come va a finire la storia per spostare l'interesse dello spettatore, e un interesse allora tutto ra-

Biblioteca Gino Bianco

zionale, sul *come* e sul *perché* si è arrivati a quella conclusione, e su *quale* violenza ha ucciso lo studente. La riduzione all'essenziale della realtà: la narrazione è tutta giocata sull'ellissi, risolta in termini di allusività, esempio il weekend brano di rilevante lunghezza, ma tutto spezzettato in brevi sequenze e continue riprese a partire da un oggetto, un bicchiere, una palla, e così via (simboli-realtà). L'economia di movimento, attori e macchine: non far muovere niente senza scopo; la differenza tra calma e statica, come il ritorno di Stephen a casa e la scoperta di Charley e la ragazza, la scena in cucina si svolge tra dialoghi essenziali, movimenti ridottissimi (i gesti del prepararsi la cena e del mangiare), e lunghe pause di silenzio e immobilità, per esaltare la *tensione* che sottende l'ambiguità e la finzione dei rapporti incrociati. La mancanza di personaggi positivi, portatori del « bene » e con cui lo spettatore possa identificarsi, la scelta di eroi ambigui, negativi e complessi, legati tra di loro in uno stesso giudizio (e il movimento di macchina caratteristico di Losey sono le lunghe carrellate che stringono e coinvolgono più personaggi, li legano in una stessa condizione e in uno stesso giudizio appunto), non lasciano spazio alla catarsi emotiva, alla liberazione nella commozione e nei sentimenti. Tutti questi strumenti provocano nel pubblico un forzoso distanziamento e una costrizione al ragionamento e al giudizio. « Tento di fare in modo che il pubblico senta una responsabilità, facendogli vedere qualcosa che lo renda inquieto. Se qualcuno mi dice di essere stato disturbato da uno dei miei film, è il più bel complimento che mi possa fare ». In « L'incidente », è predominante più che mai l'influsso della teoria brechtiana, che si inserisce sulla scelta della parabola individuale e la lezione « negativa » dell'esperienza americana, mentre rimangono in sottordine altre componenti, come quella del barocco che aveva celebrato il suo fasto di scenografie e di simboli, di prodezze della macchina da presa e di risonanze plurime di racconto in « Eva » e « Il servo », e che qui risulta invece un po' marginale, sottesa all'intrico inquietante della storia e dietro la scelta degli oggetti, dietro certe sequenze come il ricevimento nel palazzo aristocratico, le donne come cariatidi, il gioco, le grida, una « deformazione » della realtà. Tuttavia « L'incidente » pare confermare e accentuare la riduzione dell'incidente barocca, che era già riscontrabile in « Per il re e per la patria », a favore di una più « pura » « razionalità » brechtiana.

TANTO PER TROVARE UN LIMITE/E' indubbio che « L'incidente », pur film d'eccezione, possiede un fascino minore rispetto a « Il servo », ad esempio. Da dove deriva questa sensazione? Da due fatti che abbiamo indicato, direi. Prima di tutto dalla riduzione della « deformazione » barocca, che lungi dall'essere una funzione decorativa, costituiva un arricchimento di temi e di rapporti per il nucleo centrale, ne rendeva più complessa l'analisi e ne allargava i significati. In secondo luogo, qui Losey ha forse sfumato troppo le connotazioni di classe della società capitalistica, perlustra rapporti o tendenzialmente generici (uomo-donna, l'uomo contro l'uomo) o lo fa in maniera allusiva e sottintendendo parecchio (generazione di mezzo-ventenni, intellettuali-aristocratici, professori-studente). Il discorso filmico di Losey si è fatto perciò ad un tempo meno ricco e meno evidente, ma ripetiamo, solo rispetto a quello che è il film più bello e profondo del dopoguerra, cioè « Il servo ».

PER UN CINEMA DELLA NEGAZIONE/La scelta loseyana di un cinema della negazione, di essere un freddo analista della decadenza, che prende le distanze rispetto alla corruzione e al disfacimento di tutta *una società e la descrive da una prospettiva* fuori *di quella società e da essa non assimilabile*, a partire da una etica severa, politica sociale ed individuale ad un tempo, da una concezione dell'uomo e del mondo del tutto *altra*, presente se non altro come ipotesi per rifiutare una società nella sua totalità, lasciando da parte l'illusione

Biblioteca Gino Bianco

Jacqueline Sassard e Dirk Bogarde.

della denuncia come se qualcosa vi fosse da salvare in una società e rimandando un cinema positivo a quando ci saranno le lavanderie collettive, per dirla con Trockij, questa indicazione ci sembra la più avanzata oggi possibile nella tarda età capitalistica e la sola risposta adeguata ad una società che fagocita tutte le contestazioni. E' questo un tipo di cinema, « Il servo » e « Muriel » come momenti centrali, che sceglie la ragione precisa e nuda, un dire con durezza, in maniera impietosa, come stanno le cose e i rapporti reali tra gli uomini invece della mozione dei sentimenti e la catarsi emotiva; la coscienza dell'errore proprio e generale invece dell'entusiasmo riformistico e del lirismo di partito; la parte ingrata del pessimismo storico, il rifiuto della facilità delle speranze e delle illusioni (« il socialismo non è inevitabile ») e il rifiuto totale di una società, di un mondo. Risiede qui l'unica speranza, l'unica possibilità di essere ottimisti. Non c'è margine di tenerezza in « L'incidente », non ci sono eroi positivi nè mattini che cantano, è la descrizione di una rovina che riguarda una società nella sua totalità, nell'attimo in cui le persone, le istituzioni, le strutture fingono ordine e civiltà dove non ci sono che decadenza ed oppressione.

Gianni Volpi

L'INCIDENTE (Accident); **rg** Joseph Losey; **sogg.** dal romanzo di Nicholas Mosley; **scenegg.** Harold Pinter; **fot.** Gerry Fisher (Eastmancolor); **mus.** John Dankworth; **mont.** Reginald Beck; **scenogr.** Carmen Dillon; **prod.** London Indipendent Producers; **distr.** Indief; **orig.** Gran Bretagna (1967); **lung.** (ed. it.) m. 2885; **con** Dirk Bogarde (Stephen), Stanley Baker (Charley), Jacqueline Sassard (Anna), Michael York (William), Vivien Merchant (Rosalind), Delphine Seyrig (Francesca), Alexander Knox (rettore).

Biblioteca Gino Bianco

Intervista con il regista

LOSEY SU LOSEY

Nei suoi film recenti si nota sempre di più la tendenza a toccare quello che si potrebbe definire un tema non-univoco. Un film come IL SERVO può essere spiegato in termini di conflitto sociale e così via, ma è difficile trovare un modo conciso e adeguato per riassumerne l'argomento. Lo stesso vale per EVA e per L'INCIDENTE: meno forse per KING AND COUNTRY (Per il re e per la patria), e MODESTY BLAISE è un caso un po' particolare. Si sta allontanando dai contenuti diretti?

In primo luogo, io sono decisamente contrario all'insistenza nell'idea che il film sia semplicemente una forma narrativa. Non sono contrario al fatto che venga usato come forma narrativa, ma non voglio che si limiti a questo, particolarmente quando la maggior parte della gente che fa film è oberata con la narrativa da produttori e distributori. Molti di essi pensano che non ci possa essere un film senza ciò che loro chiamano una solida trama. Questa è un'autentica idiozia, perché gli intrecci-base sono pochissimi; una trama, che è per forza fondamentalmente identica a molte altre, dev'essere valutabile soltanto come una specie di ossatura a cui si aggancia l'osservazione di ogni tipo di comportamento particolare, di comportamento generale, e di relazioni, della società in relazione all'individuo e così via. Questo si connette anche all'esigenza di non fornire soluzioni; ma naturalmente nel senso di manifestare quel che si è. Infatti nel momento in cui si scuote qualcuno e lo si fa pensare, in un certo senso gli si indica anche il modo in cui si vuole che pensi, semplicemente in base alla scelta di ciò intorno a cui lo si vuol far pensare.
Comunque vorrei dire tema piuttosto che storia, e meglio che tema, che non è sempre qualcosa di molto facile da precisare, soggetto. Fellini, forse Resnais, Godard e Antonioni esplicitamente, affermano di non poter analizzare la loro opera, di non sapere cosa stanno facendo, e che questo viene fuori dalla lavorazione. Vista l'opera compiuta uno può andarsene dicendo: « Questo è sull'ipocrisia, questo è sull'accettazione dei valori sbagliati, questo è sul tradimento di se stessi, questo è sulla muta cospirazione implicita nella vita umana »; ma io preferisco non farlo mentre sto girando, e ancora per un po' di tempo dopo. Ho visto di recente la recensione di un volume di saggi critici raccolti da una giovane americana, Susan Sontag. Non ho letto il libro, ma nella recensione era attaccata per il fatto di procedere alla maniera di un commentatore televisivo. Si tratta di un pericolo terribile per chiunque lavori creativamente con qualsiasi mezzo di comunicazione.

La crescente pregnanza e complessità degli ultimi film è anche un elemento di notevole differenza dalla semplicità e immediatezza dei primi film hollywoodiani.

Il fatto è che la gente che negli anni trenta dissentiva — e includo certamente anche me — era un po' ingenua e notevolmente romantica, nonostante l'orientamento ideologico marxista-materialista che la maggior parte di noi aveva. Così ci siamo scontrati con un mondo adulto, duro, realistico, con una buona

Biblioteca Gino Bianco

dore di choc e un po' in ritardo nella vita. Quando incominciai a fare film a Hollywood, avevo non solo piena fiducia, ma provavo una vera e propria soddisfazione nell'impostare problemi che vedevo come reali, con la perfetta convinzione che fossero risolvibili e che io potessi contribuire alla loro soluzione. Il mondo non è così semplice. Con la morte di Roosevelt e l'esplosione della bomba atomica, tutto cambiò drasticamente, dando inizio ad un periodo che non ha ancora avuto termine. La mania dello spionaggio dei segreti nucleari esplose, il comitato per le attività antiamericane si mosse, probabilmente quasi soltanto con lo scopo di avvantaggiarsi del valore pubblicitario di Hollywood. La schiera degli intellettuali di Hollywood sparì praticamente di colpo. Nel giro di pochi anni ogni tipo di libertà di pensiero scomparve dagli Stati Uniti. Così vi sono un mucchio di ragioni per non avere fiducia in se stessi e nelle compagnie cinematografiche che collaborarono all'illegale e mai ufficialmente riconosciuta, ma nondimeno reale, lista nera. Penso che noi tutti siamo diventati esseri umani differenti, con diversi modi di giudicare ciò che si pensa, ciò che si fa, come si lavora, e siamo maturati in altre direzioni. Se esiste un talento — figurativo, teatrale, cinematografico, poetico — negli anni trenta, quaranta, cinquanta e anche sessanta, deve avere un certo tipo di orientamento sociale; ma la cosa non è così semplice e piana. Non ci sono risposte pre-fabbricate, o risposte facili, nemmeno risposte complete, e nessuno, compresi i genitori ai figli, o i professori agli studenti, o i teologi agli iniziati, — o in nessun tipo di relazione del genere — può dare delle risposte per chiunque altro. Si può solo offrire uno stimolo che io credo sia nella migliore delle ipotesi una specie di proposizione artistica completa, che perciò è forma ed emozione, che stimolerà la gente a vederla, ad ascoltarla, ad assimilarla, per un ulteriore ripensamento ed investigazione. Questo è il motivo per cui ogni cosa dovrebbe avere molti livelli diversi, e per il quale le molte interpretazioni dei film, se sono quelle buone, sono perfettamente giustificate, anche se possono non essere completamente comprese dai creatori o non completamente giustificate da essi.

IL CULTO DEI REGISTI

I suoi film hanno sempre suscitato interpretazioni critiche molto varie e impreviste, particolarmente in Francia: il recente libro di Pierre Rissient, per esempio, sostiene in effetti che lei non ha veramente mai uguagliato l'alto risultato dei suoi primi due film.

Quando venni in Europa per la prima volta, nessuno conosceva molto i miei film hollywoodiani, e non c'era nessuna ragione particolare per cui dovesse: avevo fatto cinque film in cinque anni, con due anni di intervallo tra « The boy with green hair » e gli altri. Inoltre una seconda crisi sopravvenne proprio nel periodo in cui usciva quello di maggior successo fra i miei film hollywoodiani, « The prowler », e si verificò un notevole calo negli incassi e nell'interesse del pubblico. Per questo Rissient e altri studenti in Francia presero familiarità con alcuni dei miei film molto prima che lo si facesse sia negli Stati Uniti che in Inghilterra. La ragione di questo fatto non saprei trovarla, tranne che mi pare che ci sia — e ci sia sempre stato — un interesse molto più attivo e decisamente meglio informato per il cinema in Francia che altrove.
La cosa curiosa riguardo a questi « scopritori » dei miei primi film era che essi non avevano alcun interesse per il loro contenuto; la maggior parte di loro era in totale disaccordo non solo con me ma con chiunque altro, su ciò che i film dicevano e sulle conclusioni a cui miravano. Io non so in realtà che cosa li interessasse, dal momento che mi sono trovato a far tutt'uno con Howard Hawks o Samuel Fuller, o qualche altro regista, le cui opere posso apprezzare, rispettare o meno, ma con cui mi sembra di aver poco a che fare. Questo appoggio appassionato mi fu estremamente prezioso e mi aiutò a ricominciare da capo, a riconquistare fiducia. Ma presto divenne un handicap, poiché molto spesso i miei film erano apprezzati, per ragioni che a me sembravano sbagliate. Inoltre, come molto spesso accade con i giovani e i fanatici,

Biblioteca Gino Bianco

c'era lo stigma della setta, del culto. Questo allontanava un gran num gente « seria », e penso che fosse giusto. Nasceva anche però una spe spirito di possesso esclusivo: non potevo far nulla che essi non approv senza essere in qualche modo un traditore. Io sentivo di dover loro molto, ed in effetti era così, e cercavo il più possibile di rispettare questo debito e di aiutarli. Quest'atteggiamento era però un errore, ed ora l'ho abbandonato definitivamente. L'interpretazione e l'intenzione sono due questioni diverse. Paradossalmente penso che i film, molto più che i romanzi, assai spesso abbiano livelli di cui il regista può non essere interamente consapevole. Per esempio, ho ricevuto una lettera da un francese che lavora in Algeria con la Cinémathèque che aveva visto « Accident » allo spettacolo della stampa londinese; una lunga lettera su ciò che « Accident » aveva voluto dire per lui. La maggior parte di ciò che diceva non mi era mai venuta in mente, e certo non era intenzionalmente, ma quasi tutto era qualcosa in cui io credo, che è parte di me, e che forse, per questo si comunicava, certo si era comunicato a lui. Era una questione di relazioni fra uomo e donna e viceversa, e fra uomo e uomo cioè l'uomo contro l'uomo, che è qualcosa che mi interessa molto da vicino.

Se si paragonano « Eva », « Il servo » o « Accident » con alcuni dei film precedenti, ciò che colpisce immediatamente è la loro pregnanza. Se fa film come questi in cui ogni ripresa, ogni movimento o angolazione della camera contano, si è portati a cercare dei significati e forse si sbaglia. Ad esempio l'inquadratura iniziale della casa.

Questo va bene nella misura in cui non diventa pretenzioso e ricercato. L'inizio e la fine del film erano molto consapevoli, particolarmente miei. Volevo una casa completamente simmetrica, una cornice completamente simmetrica, perché volevo un film completamente simmetrico e classico; volevo rappresentare il circolo completo, e non volevo affermare che qui, in questa casa, un certo numero di esseri umani incontrava alcuni aspetti delle loro vite separate e comuni, e che l'incidente era *una* tragedia ma non *la* tragedia. Era un catalizzatore, come lo era la ragazza. Ed anche (come forse in « Per il re e per la patria », dove ho voluto fare un film di guerra in cui non fosse sparato nessun colpo tranne i colpi dell'esecuzione), ho voluto fare un film su di un incidente dove non c'era alcuna violenza fisica, solo la violenza interna a ciò che la gente sente e i risultati violenti del loro comportamento.

Io penso di avere sempre un'idea della forma totale di un film quando comincio, e quella ripresa iniziale di « Accident » mi pare abbastanza chiara. In « Eva » iniziavo con un movimento circolare, l'« Adamo ed Eva » e la citazione biblica; concludevo con un movimento circolare inverso, l'« Adamo ed Eva » e un'altra citazione biblica. Nel caso di « Accident », siamo fuori dei cancelli, un po' fuori della casa, e quando cominciamo a muoverci verso ciò che là sta per accadere o sta acadendo, io avanzo lentamente, finché c'è solo più la casa e non i cancelli; alla fine parto con l'inquadratura della casa e indietreggio lentamente finché sono inclusi anche i cancelli. Il che, se volete, è semplicemente visivo e forse troppo formale, ma amo questo tipo di formalismo. Uno stile, secondo me, è legato alla completezza di un'opera. Un tale l'altro giorno mi ha detto delle cose che mi hanno fatto enormemente piacere. Un mio collega, un altro regista, era stato a vedere « Accident »; l'aveva trovato freddo, distaccato, non sapeva per quale dei personaggi dovesse provare simpatia. Per quanto mi riguarda, io penso che si debba provar simpatia per tutti in un modo o nell'altro, e non per qualche persona in particolare. Comunque questo mio amico commentava: « Il fatto che sia freddo o no dipende da come lo vedi e da come ti colpisce; ma è un'opera compiuta, è... » — per usare esattamente la sua metafora che mi entusiasmò — « è come un bastone, si può sollevare e scuotere, ma non si rompe ». Per quanto riguarda « Accident », rientrava nel progetto iniziale che misi in piedi con Harold Pinter che l'incidente non si dovesse vedere; si doveva udire e in un secondo momento vederne il risultato; proprio dalla scena iniziale doveva risultare conseguito uno stile puramente formale di montaggio, che indicasse al publico come il film non avrebbe seguito un'esatta continuità nel tempo, e che si sarebbe in qualche modo completato il circolo del film. Sebbene

Biblioteca Gino Bianco

Stephen ritorni infine alla vita che aveva lasciato e quasi distrutto, vi ritorna come un uomo cambiato. Egli fino a questo momento ha sempre alleggerito le sue colpe col dirle a metà alla moglie o all'amico Charley, e non è mai stato capace di tenere realmente per sé nemmeno le azioni che non ha compiuto; ma in questa circostanza particolare, dell'unica notte con la ragazza, Anna, non parlerà mai a Charley, non ne accennerà mai con la moglie, sebbene continui a vivere con essa. In altre parole è un uomo diverso, e perciò la nostra intenzione era di tornare alla fine precisamente con lo stesso sonoro — l'auto che si avvicina e si fracassa — come un ricordo se volete, come una parte della sua vita da questo momento in poi.

L'UOMO INGABBIATO

Molti critici, specialmente in Francia, hanno posto riserve riguardo a « Per il re e per la patria ». Pensa sia dovuto al fatto che il tema, o il tema apparente, è troppo semplice?

Ero conscio di una cosa riguardo a « Per il re e per la patria » e questa non è stata colta quasi per nulla sia da coloro a cui il film è piaciuto come da quelli a cui non è piaciuto. Mi misi a fare un film che, pur essendo ambientato in maniera specifica e delimitata, secondo linee classiche, durante la prima guerra mondiale, non fosse un film di guerra. Come ho sottolineato, nessun fucile spara in tutto il film eccetto che per l'esecuzione; non ci sono scene di battaglia; e le uniche scene di morte e di desolazione sono tranquille o statiche. La maggior parte della gente l'ha preso per un film di guerra, e ho ricevuto innumerevoli lettere che affermano che questo è il più grande film di guerra che mai sia stato fatto, ed altrettante che si domandano come oso cercare di competere con « All quiet on the western front ».
Ciò che realmente pensavo quando feci « Per il re e per la patria » era la terribile situazione in cui ogni essere umano è ingabbiato, e sempre di più in questo secolo. Prendete la guerra, dove milioni di persone andarono incontro alle morti più atroci, gente di tutte le classi, dove un quarto di milione affogarono nel fango, altri furono lasciati a morire sul campo di battaglia, altri passarono due, tre o quattro anni in condizioni inumane, che a volte resero molti di loro completamente pazzi e altri gravemente traumatizzati per il resto della loro vita — tutto sopra un'esigua striscia di terra. Una lunga frontiera, una lunga linea di battaglia, che non si estendeva avanti o indietro per più di venti o trenta miglia. Quel piccolo uomo nel film, che semplicemente non ce la faceva più, che se ne andò via a piedi e fu catturato, non crede nel re e nella patria. Però è nutrito di queste cose, e dice: « Bene... per il re e per la patria ». Ma quali alternative ha? Disprezzo nella sua comunità, una relazione infelice con la moglie, povertà, nessun genere di posizione. E l'altro, il colonnello, che alla fine è posto di fronte alla situazione, e che dice: « Non so »; o il maggiore interpretato da Dirk Bogarde, che è dapprima molto sicuro della sua posizione e dice sparate ai disertori come a dei cani, come fareste a dei cani con le gambe rotte, ma che, a contatto con il soldato, comincia a capire che non è così semplice. Tutte queste persone io credo siano egualmente colpevoli, e ugualmente intrappolate in maniere diverse dalla stessa realtà. Poiché a un certo punto essi dovrebbero ammettere, per istinto come nel caso del ragazzo, per temperamento e sensibilità, o per un sentimento di simpatia, come nel caso del maggiore, oltre che per classe d'appartenenza e per educazione, che la guerra è senza senso, che essi non combattono per nulla che significhi qualcosa per loro, e che tutta la faccenda non è che un'idiota barbarie legata a tutte le civiltà in cui siamo nati e in cui dobbiamo vivere. Allora perché lo fanno? Semplicemente per non essere fucilati come disertori, semplicemente per non essere ritenuti spregevoli obbiettori di coscienza, semplicemente, a volte, per non pensare più a lungo alle contraddizioni della società. Tutte queste persone sono colpevoli, inclusa la giovane recluta, perché nessuno di loro prende una posizione assoluta in relazione a ciò che è o a ciò che è giunto a capire. Gli uomini, il coro — che è appunto criticato

Biblioteca Gino Bianco

La rivincita del servo (Dirk Bogarde e James Fox).

per essere leggermente rigido, ma doveva esserlo per varie ragioni — vanno più avanti di altri su questa via; credo che il sottotenente interpretato da James Villiers impersoni un tipo di atteggiamento più ammirevole forse, sebbene meno illuminato di quelli sia del colonnello che del maggiore.

Per me « Per il re e per la patria », come « Il servo » e forse più acutamente per quanto in una situazione più specifica, è una storia sull'ipocrisia, una storia su della gente che è educata ad un certo modo di vita, a cui sono dati i mezzi per estendere le loro conoscenze e le loro capacità di comprendere, ma non l'opportunità di usare la loro mente in relazione a queste, e che infine devono guardare in faccia il fatto di dover essere dei ribelli nella società, di dover essere dei fuorilegge, dei reietti e degli esclusi nella società per il resto della loro vita, con tutte le sanzioni che questo comporta, o altrimenti di dover accettare l'ipocrisia.

Ma direi che una diversa collezione di relitti e ipocrisie esistono anche nel mondo socialista attuale. L'alternativa è di incoraggiare la gente ad avere la volontà di combattere la lotta disperata ed a trarre le disperate conseguenze del porsi come individui, non dicendo: « Non posso prendere posizione su questo perché non ne so abbastanza », ma « Io prendo posizione perché so sicuramente che non è vero, che non serve a niente ». Io penso in fondo che, se c'è un argomento che io affronto, è questo problema dell'ipocrisia: la gente che

Biblioteca Gino Bianco

condanna gli altri senza guardare se stessa, e la gente colta e intelligente che accetta, sapendo di non crederci. E' la terrificante condizione di chi intellettualmente riconosce ogni genere di cose, legge i supplementi della domenica, guarda la televisione, va al cinema, e dice sì, sì è così, non è terribile?, e poi torna diritto indietro nella sua piccola gabbia per fare come se tutte queste imposizioni avessero un qualche tipo di legittimità.
Nel caso di « Eva » cercavo di fare una specie di discorso sul matrimonio, santificato o no non importa, su qualsiasi relazione tra un uomo e una donna in cui ciascuno dà all'altro il massimo che gli è possibile, come in « Eva » fra Eva e Tyvian. Non so se sia facilmente capito da gran parte del pubblico, ma per me Eva dava a Tyvian tutto quanto era capace di dare a un uomo, oltre al piacere immediato, e lui le dava tutta la lealtà e le altre cose che era capace di dare. Così, per me, questo è un matrimonio. Ma nondimeno è una relazione distruttiva, con in più qualcosa, una specie di conforto. L'ultima riga del « mio » testo — l'unica che gli Hakims non mi lasciarono girare, e l'unica alla quale anche la Moreau era contraria — illustra il momento in cui ci si scontra con le barriere irreducibili dell'ipocrisia e dell'auto-inganno. Nella scena finale del film Eva sta per partire col Greco, ha lasciato Tyvian, lui compare a San Marco, dicendo: « Al bar Danieli quando torni ». Lei risponde: « Se ritorno ». Mentre si allontana, lei si volta e dice a bassa voce: « Gallese sanguinario! ». Ciò che io volevo era che lei, dopo che lui si fosse allontanato a una certa distanza, lo chiamasse e dicesse: « E non dimenticare di dar da mangiare al gatto ». Perché io penso sia questo il tipo di relazione di cui si tratta e volevo ribadire che doveva essere vista nel contesto (come diceva il titolo di Sherwood Anderson) di « Molti matrimoni ». Non « tutti », ma « molti » matrimoni. Gli Hakims bocciarono la linea, e pure Jeanne Moreau, perché non la capiva. Se gli Hakims non si fossero tanto opposti, con lei non avrei avuto grane; ma non potevo battermi contro tutti e due, e lei per tutto il resto era dalla mia parte.

E' una conclusione magnifica e avrebbe chiarito perfettamente il suo discorso. Mi domando tuttavia se non avrebbe potuto far ricadere il film sotto quell'altra accusa di cui dicevamo, quella cioè di super-spiegazione.

E' sempre un pericolo terribile, ed è proprio uno degli argomenti delle discussioni che ho avuto di frequente durante gli otto mesi trascorsi con Tennessee Williams, mentre lavoravo su un suo scritto. Era piuttosto sconvolto dopo aver visto « Accident » perché non l'aveva capito; e ho lottato con lui — lottato nel senso migliore, non esistendo difficoltà fra noi — per tagliare molti pezzi. Ho tagliato quaranta pagine dallo scritto ma, almeno finché non passiamo alla realizzazione, non potrò fargliene tagliare molto di più, perché lui è uno che tratta con le parole, non sa cosa comunica l'immagine, non ha alcuna fiducia nell'immagine. Gli suggerii di ridurre un discorso di tre o quattro righe ad una parola — tutto quanto era necessario — ed egli mi disse: « Ma si capirà? ». Questa tendenza appartiene ad una scuola, estremamente letteraria e narrativa, che vuol dire tutto al pubblico. Io non ritengo che al pubblico si debba dire tutto in quel modo e, se si deve, va fatto in termini di esperienza reale. Se le parole di per se stesse sono un'esperienza, questa è un'altra questione; e molte delle parole di Tennessee Williams lo sono. Ciò a cui mi riferisco sono i dettagli introdotti per la preoccupazione che il pubblico sia sicuro di sapere ciò che si vuol dire.

IL CAPOVOLGIMENTO DEI RUOLI

« Il servo » molto spesso è criticato per la conclusione. E' forse dovuto al fatto che quella, che lei una volta chiamò la riesposizione del Faust, sopraggiunge un po' troppo scopertamente alla fine, nella sequenza dell'orgia e nell'ultima scena fra Barrett e Susan? Può darsi sia dovuto semplicemente al fatto che non si riesce mai realmente ad essere abbastanza aperti alla depravazione, ma alla fine si avverte come una brusca inversione di rotta: nelle scene precedenti

Biblioteca Gino Bianco

Barrett si impadronisce in modo convincente, in termini quasi naturalistici, della parte del servo, mentre alla fine si trasforma troppo scopertamente in un Mefistofele.

Si sono dette un sacco di cose sulla fine del « Servo »; io ne ho dette un sacco, e voi nella domanda dite: « ciò che voi una volta chiamaste la riesposizione del Faust »... Quando « Il servo » faceva la sua prima comparsa, tutta la gente che non sapeva cosa dirne mi domandava: « Di che cosa tratta? ». Alla fine, disperato, dissi: « E' sul tema del Faust ». Era una terribile super-semplificazione, una cosa a cui non avevo mai pensato prima, e che ora mi ricade addosso ogni volta... Perché non posso difendere il film come se fosse sul Faust... penso di aver anche detto che è su Dorian Gray... che è su una dozzina di cose... che sono certo che ci sono storie classiche che torneranno ad essere raccontate in maniere diverse, e che in qualsiasi storia ci sono elementi di molte cose. Non potevo allora, come non posso adesso, dire con precisione di cosa trattasse « Il servo ». Il terrore di parlarne è dovuto al fatto che qualcuno verrà fuori con quel che avete detto, e voi non ricorderete quando l'avete detto, se l'avete detto, se è citato nella maniera e nel contesto opportuni. Ad esempio, in un recente libro scritto da un importante critico francese, c'è un capitolo dedicato al « Servo ». E' un pezzo molto intelligente e interessante, decisamente favorevole sia a me che al « Servo », per questo non dovrei lamentarmi, ma vi premette un'affermazione che egli cita per mia, e che io so di non aver mai detto. Mi è abbastanza facile sapere che cosa ho detto, anche se non ricordo quando o dove. Ciò che egli ha citato è qualcosa che io so di non aver mai potuto dire, così l'intera premessa è infondata.

Vera Miles e James Fox ne « Il servo »

Biblioteca Gino Bianco

Nella misura in cui conosco le mie intenzioni, l'intenzione nel « Servo » era di capovolgere completamente i ruoli ad un certo punto del film. Mi pare che il capovolgimento sia corretto. Dopo questo capovolgimento, e in parte a causa di questo, tutto lo stile del film cambia; non necessariamente dal punto di vista dell'immagine, ma cambia il tempo, il grado di realtà, l'estensione di realtà, e l'angoscia dell'incubo. Tutto questo, io penso, era notevolmente soggettivo. Harold Pinter aveva scritto l'orgia con molta precisione, non precisione in riferimento ad atti particolari, ma essenziale, e col suggerimento di azioni allusive sullo sfondo. Non c'è effettivamente nulla di tanto noioso quanto un'orgia — non vi ho mai partecipato, ma credo sia così — e sono certo che non ci sia nulla di meno pornografico di un'orgia da vedere, per quanto possa essere altamente commerciale, come ha dimostrato Antonioni in « Blow-up ». Ciò che è suggerito ha molto più presa di ciò che è esplicito, così l'orgia del « Servo » divenne un'orgia autenticamente inglese dove nulla accade realmente. Volevo anche che alla fine risultasse molto chiaro che si trattava di una specie di ménage à trois, che c'erano ogni genere di incroci di sesso e non solo legami omosessuali; era la storia della distruzione, non solo del padrone, ma anche del servo.

Molti hanno detto che il film si frantuma a questo punto; può darsi perché lo ritengono incredibile. Hanno anche detto: « Non avreste potuto finirlo qui... o là? ». E ovviamente, come per « Accident » e per molti altri film, lo si poteva finire in molti punti diversi. Ma non l'ho fatto e se l'avesi fatto sarebbe stato un film diverso. Si mostra al pubblico un film compiuto, e gli piace o non gli piace; suggerire conclusioni diverse è un esercizio di critica semantica. Io l'ho finito come pensavo di doverlo fare, dopo essermici tormentato a lungo sopra. Penso che ci siano manchevolezze nella fine del film, ma non direi che consistano nella cosiddetta orgia. Sono piuttosto nella scena finale fra Tony e Susan prima che l'orgia realmente inizi; e forse la scena della droga tra Tony e Barrett, per quanto sia stupendamente recitata. Il motivo per cui queste scene non funzionano completamente è probabilmente il fatto che si reggono del tutto sull'immagine e inoltre sono troppo esplicite sia rispetto al dialogo che all'immagine. Personalmente a me *piace* la scena dell'orgia, mi *piace* il film, e non avrei potuto farlo in nessun altro modo.

POLEMICHE

« Modesty Blaise » è probabilmente il più controverso dei suoi film recenti, il commento più frequente è che sia « proprio un film divertente ». Qual è il suo punto di vista?

Non credo che dire che è un film divertente sia un attacco cattivo, né che offenda me o il film. Purtroppo gran parte del pubblico che desiderava un film divertente non l'ha trovato tale. L'altro giorno parlavo col distributore e mi disse che c'era un mercato precostituito per il fumetto e che questo era ciò che volevano. Inoltre il pubblico è condizionato in precedenza da un genere e mi pare sia stato Antonioni in un'intervista sul « New York Times » a dire che era assurdo prendere un genere prestabilito e farne la parodia. Ma io non parodiavo il genere, me ne servivo e ci facevo un discorso sopra — almeno questo era nelle intenzioni. E facevo il discorso con ironia, con amarezza, con tutti gli strumenti offerti dal genere.

Commisi un errore a Cannes, dove c'era una terribile conferenza stampa e una terribile proiezione del film, e qualcuno mi fece una domanda che mi è stata fatta poi ancora un milione di volte: « Perché avete fatto "Modesty Blaise"? ». Domande di questo genere spazientiscono chi ha appena finito di girare il film, e risposi: « Per fare il James Bond che finisse James Bond ». Naturalmente non volevo dire questo alla lettera, perché Modesty non è un James Bond, non si è mai voluto che lo fosse, e io non avevo alcun interesse né nel finire né nel perpetuare le serie. Io volevo fare un film pieno d'ironia, pieno di comicità di vario genere e a vari livelli, che rendesse al tempo stesso apparente l'amoralità

Biblioteca Gino Bianco

dei film di James Bond e anche, se così si può dire, la loro occasionale inadeguatezza per quanto riguarda la realizzazione. Ma da quando il film fu lanciato come un James Bond femmina, con lo slogan « Più implacabile del maschio », io fui messo fuori combattimento.

C'era chi pensava che non avrei assolutamente dovuto fare il film; altri si domandavano per qual motivo avessi fatto violenza al genere; altri ancora dicevano di non riuscire a capirlo; e ad alcuni, non molto pochi (sta per raggiungere i sei milioni di dollari d'incasso) piacque, soprattutto gente che non aveva mai sentito parlare di me. Zanuck, devo dirlo, adorava il film, e a me piaceva lavorare con lui; era di grande aiuto e molto corretto. Così pure Elmo Williams, allora capo della produzione inglese per la Twentieth Century-Fox. Ma il film fu lanciato nella maniera ritenuta più adatta a fare il massimo d'incasso, e quando non raggiunse la somma prevista in termini di bilancio, ormai era quello.

Naturalmente era una cosa stupida; ma il 99% della gente che controlla il mercato del cinema nel mondo occidentale, agisce proprio con questi criteri. Se un film ha forza, come loro dicono, lo dimostra immediatamente; se non ce l'ha, giù nel cesso. L'idea che un film possa non mostrare la sua forza per due o tre anni, o soltanto con l'essere fatto circolare gradualmente, preparando il pubblico, non si adatta alla vasta maggioranza dei grossi distributori. Ciò che si può dire di loro — ed è una cosa che mi ha sempre lasciato perplesso — è che essi dedicano la vita a vendere un prodotto che sostanzialmente a loro non piace. Molti commercianti di film non vanno a vedere i film, non ne sanno nulla, non amano i film.

Quando questa gente viene a vedere un film per il quale voi e un mucchio di altra gente vi siete ammazzati per sei mesi o un anno, guardano questo pezzo della vostra vita parlando con un funzionario loro dipendente, o dettando a una segretaria, o ricevendo telefonate, addirittura uscendo dalla sala di proiezione per dieci minuti alla volta, o andandosene dopo due o tre bobine. Oserei dire che ci sono un sacco di film che non avrei voglia di vedere fino alla fine, o che non meritano un'attenta concentrazione; ma ho l'arroganza di presumere che i miei sì, e questo penso valga per chiunque faccia film. Tuttavia non si tratta di un problema che riguarda i « miei » film; si tratta di un atteggiamento costante di questi funzionari, e peculiare dell'industria cinematografica. Naturalmente, in America almeno, il cinema cominciò letteralmente nelle mani di gestori di case di malaffare, e il loro intento, ovviamente, non era quello di giudicare il rendimento dei loro clienti.

Tom Milne (da « Losey on Losey »)

ATENEO

gennaio 1968/40 pagine.

I DOCUMENTI DELL'OCCUPAZIONE DELL'UNIVERSITA' DI TORINO

1/Didattica e repressione.

2/La stratificazione della popolazione studentesca universitaria.

3/Carta rivendicativa per la ristrutturazione delle facoltà umanistiche.

redazione: palazzo dell'università, via G. Verdi 8, Torino.

Biblioteca Gino Bianco

Losey e l'Inghilterra

I RAPPORTI DI POTERE

Il problema se Losey sia o no un «regista inglese» è troppo complesso per essere trattato qui. In quanto ha scelto di lavorare stabilmente in Inghilterra può essere definito «inglese», come per le stesse ragioni Hitchcock può essere classificato come «americano». Losey comunque non ha in comune con i registi indigeni i loro limiti, ad esempio, il parassitismo su forme letterarie, nonostante si rifaccia a romanzi o a pezzi di teatro esistenti e collabori con Pinter.

Questo in sostanza è un altro modo di affermare il fatto che egli è un regista che opera *nel* mezzo filmico, mentre la maggior parte dei registi inglesi operano *col* mezzo, come un modo alternativo di esprimere cose che si potrebbero dire anche con un romanzo o in teatro. Al tempo stesso molto dell'opera di Losey è stata ambientata in Inghilterra, ed egli ha dimostrato, attraverso l'immagine e il suono, come attraverso la tematica, l'individuazione dei modi di vita specificamente inglesi. Inoltre nella sua evoluzione certi temi, ad esempio quello della tolleranza, presente nelle sue opere americane, sono scomparsi, e ad altri, in particolare quello del conflitto di classe, è stato dato un peso molto maggiore. Perciò la questione non è soltanto che Losey ha scelto un ambiente inglese come mediazione per i temi che lo interessano di più; anche l'Inghilterra gli ha offerto i propri problemi. Questo breve articolo tratterà soprattutto dei rapporti di classe nei film inglesi di Losey, non perché sia l'unico argomento importante, ma come parziale contributo alla comprensione del contenuto dei suoi film, particolarmente necessario, forse, in un paese dove la manipolazione del doppiaggio oscura molti riferimenti culturali nei film stranieri.

«Per il re e per la patria» è l'unico film di Losey che tratti di un confronto e di un'interazione tra la classe superiore e il proletariato. Quest'interazione comunque non è esaminata attraverso il concetto eroico della lotta di classe. Hamp, il soldato (Tom Courtenay), non è una nobile figura di proletario, momentaneamente battuto ma potenzialmente vittorioso; l'ufficiale suo difensore (Dirk Bogarde) non è un borghese intollerante e repressivo. La ribellione del soldato manca di coscienza. Non sa mai dare una spiegazione razionale o emotiva adeguata per la sua diserzione, per non dire politica. E l'ufficiale non è mai mosso dal sentire Hamp come un traditore, o un elemento potenzialmente sovversivo, ma da considerazioni di una partecipata umanità. Nessuna analisi di classe emerge dall'esame di queste due figure; deriva piuttosto dai gruppi a cui entrambi appartengono. I soldati semplici sono tutti lavoratori o artigiani, che accettano la loro situazione con un'amara spensieratezza. I loro nemici immediati sono la fame e i topi, coi quali si dividono le trincee. Contro questi nemici dimostrano una solidarietà corporativa che li mette in grado di sopravvivere

Biblioteca Gino Bianco

a quelle condizioni. La critica della classe degli ufficiali interviene una sola volta, sotto forma di parodia, nel processo-burla di un topo che rispecchia il processo di Hamp ed è un atto di vendetta impotente contro coloro che sono responsabili della trappola in cui sono presi. Gli ufficiali sono tutti membri della classe dominante, ed esibiscono un'ignoranza ed un'insensibilità che sono il marchio di autenticità della loro classe. Ma, come i soldati, anche loro sono in trappola. Essi dominano i soldati con le armi della coercizione (l'esecuzione di Hamp fa parte di un sistema deterrente) e della disciplina, ma essi stessi sono soggetti alla coercizione di valori condivisi e alla disciplina dell'autoconservazione. Essi tengono in piedi un sistema attraverso un codice di comportamento e attraverso regole che sono forse più sofisticate di quelle dei loro subordinati, perché il loro tipo di condotta e le loro norme sono quelle dominanti. La legge è loro e solo loro sanno farla funzionare. Hamp è in un certo senso un tipico innocente loseyano, coinvolto in un gioco di cui altri stabiliscono le regole. Non comprende lo svolgersi del gioco legale. Nessuna giustificazione del suo comportamento gli sembra essere quella buona, così le rifiuta tutte, ed è in tal modo riconosciuto legalmente colpevole. L'ufficiale suo difensore è unito a Hamp da una simile innocenza. Non si rende conto che lui potrebbe essere da un punto di vista umanitario sensibile e pieno di buona volontà quanto è umanamente possibile, ma che questo non cambierebbe assolutamente nulla. Hamp sarebbe lo stesso dichiarato colpevole. Il suo errore è di ritenere la legge sinonimo di giustizia. Tuttavia l'ufficiale difensore è diverso da Hamp in quanto comprende il corso necessario della legge. Il gioco legale ha un significato per lui, e le decisioni raggiunte sono sacrosante. Nel finale prevalgono i riflessi della sua classe, come avviene per quelli del soldato. Egli si assume, con senso del dovere, il compito di finire la vittima, e la vittima accetta con un mormorato: « Grazie, signore ». La sua accettazione è l'accettazione di un sistema di valori che ordina la sua morte, e della gerarchia costituita alla quale sia lui che l'ufficiale appartengono.

Quando le classi compaiono in altri film di Losey, non sono rappresentate sotto forma di gerarchia costituita. Inoltre la natura relativamente instabile delle classi e delle relazioni sociali sono rappresentate attraverso una tematica di corruzione e decadenza. Il primo film che utilizza questa tematica è « The gipsy and the gentleman » (La zingara rossa), un film che merita di essere riportato alla luce dal limbo della critica in cui pare essere stato abbandonato, e che prefigura, nel contenuto se non nella forma, i temi del « Servo » e di « Eva ». La trama è piuttosto simile a un « pastiche » di un romanzo inglese del diciottesimo secolo, e riguarda l'amore di un nobiluomo per una zingara, che sposa. Egli è vittima di una cospirazione, ordita dall'amante della zingara, per impossessarsi del suo denaro. Ossessionato dalla zingara, si lascia manovrare da lei contro sua sorella, nel tentativo di defraudarla di un lascito che devolverà a lui dopo qualche tempo. Inevitabilmente la ragazza lo scopre, viene rapita, fugge, è rapita di nuovo, rinchiusa in manicomio, liberata, e infine inseguita da suo fratello, la zingara, e l'amante della zingara (il giovane qui nei panni di uno stalliere). I tre si capovolgono con la loro carrozza e sono scaraventati in un lago. La zingara tenta allora di fuggire con lo stalliere, e suo marito, accortosi di essere stato sempre tradito, affoga se stesso e lei con un bacio subacqueo. Sopravvivono lo stalliere e la sorella. Il film è incentrato sulle relazioni tra il nobiluomo (Keith Mitchell), la zingara (Melina Mercouri), e il suo amante. Nelle loro relazioni si inseriscono efficacemente i temi della divisione di classe, della corruzione e dell'ossessione sessuale.

Socialmente tutti e tre sono dei parassiti. La zingara, che è in effetti di sangue misto, si procura di che vivere con la prostituzione ed il furto; il suo amante

Biblioteca Gino Bianco

Losey durante la lavorazione di « *Per il re e per la patria* ».

e protettore è un ladro di cavalli; e il nobiluomo è un « rentier ». Ciò che unisce i tre è il legame del denaro. Il primo incontro del signore con lo stalliere avviene quando acquista da lui un cavallo rubato; il suo primo incontro con la zingara quando la protegge da una vittima dei suoi furti; lui stesso è impegnato a pagare un boxeur perché combatta al suo posto. Lo stalliere è pronto a vendere la sua donna al signore in cambio del denaro che lei può procurargli, e a servirsi dell'ossessione sessuale della loro preda per fare maggiori guadagni illegali. Tutti quanti traggono dall'affare compensi diversi. Il giovane lord è pronto a rischiare ogni cosa per l'oggetto della sua passione, e come il gallese in « Eva », a rinunciare a qualsiasi dignità per avvilirsi di fronte alla zingara, che è essa stessa il simbolo della prostituzione-attraverso-il-matrimonio. La zingara vede la sua nuova posizione come uno strumento di potere — uno dei suoi primi atti è la successione nelle proprietà della defunta suocera, segno del suo stabilirsi nella classe superiore — e si serve di questa nuova situazione contro la comunità degli zingari che l'ha respinta, cacciandola dalle sue terre. Ma la sua nuova posizione di classe non le conferisce un potere assoluto, e gli zingari ritornano durante la notte per distruggere i suoi nuovi possedimenti. No, infatti come può essere in una reale posizione di potere, dal momento che è dominata dal suo protettore, il quale mostra scarsi segni di corrispondenza personale? Il suo protettore ricava dall'affare denaro, che non usa per il piacere e le raffinatezze immediate, ma come mezzo di investimento. Dei tre è l'unico a sopravvivere, capace, dopo l'incidente, di comprarsi un posto sicuro nella so-

Biblioteca Gino Bianco

cietà e di sistemarsi come imprenditore. Cinicamente, si potrebbe dire che a ciascuno tocca ciò che si merita. Ma, da una posizione moralistica, la figura che mostra a nudo il culmine dell'abiezione per la storia di corruzione e decadenza che è stata esposta è quello che sopravvive. E' l'unico ad avere un posto nella nuova società che sta nascendo, e che, conformemente all'etica borghese, è pronto a lavorare e a sfruttare per guadagnare e mantenere la sua posizione. Egli conquista la sua posizione attraverso la classe dominante, diversamente dall'altro grande predatore nell'opera di Losey, il servo, Barrett.

Nel « Servo » la relazione servo/padrone è da principio, come in « The gipsy and the gentleman », puramente economica, quella fra lavoratore e datore di lavoro. Ma è una situazione che non soddisfa il servo. Tuttavia, a differenza dello stalliere in « The gipsy and the gentleman », non aspira ad una posizione indipendente; vuole e raggiunge, in forme bizzarre, una relazione di parità. Il primo passo è quello di dividersi una donna. Poi, quando il padrone è via, si muove con la donna nei quartieri del giovane lord, nel suo bagno e nella sua stanza da letto: è questo che atterrisce il giovane lord molto più delle eventuali implicazioni incestuose quando li sorprende insieme. La seconda sezione del film rivela forme diverse di relazioni strette e corrisposte, balia e bambino, moglie e marito, madre e figlio, rivelate attraverso i giochi che fanno, la mimica usata nei loro litigi, e la loro reciproca tolleranza. Alla fine il padrone è prigioniero del servo, ma le posizioni non si sono capovolte — il film non è una semplice, cruda analogia fra i rapporti di classe prima e dopo una rivoluzione, come alcuni l'hanno interpretato. Ciò che è accaduto è che la loro relazione ha sviluppato l'interdipendenza in essa implicita fino al limite in cui entrambi sono egualmente dominati l'uno dall'altro, ed entrambi vi sono egualmente condannati. Non ci sono sopravvissuti nel film, e non è posta alcuna vitale alternativa, particolarmente per il servo. Egli è incatenato alla morente aristocrazia, e la sua vittoria sta nel fatto che è riuscito a incatenare l'aristocrazia e se stesso. Il padrone fa per il futuro vani progetti per la costruzione di un impero in Brasile, che appartengono ad un'epoca da tempo passata, ed ha una scelta possibile, che rifiuta, un'accettabile matrimonio borghese. Tutto ciò di cui è capace è di un'infantile dipendenza, che gli darà una qualche sensazione di continuità. Sia il padrone che il servo si ritirano nell'ambiente chiuso della casa, che non rappresenta semplicemente la « società » in quanto tale, ma una società di parassiti, che vivono e si nutrono a spese l'uno dell'altro, e in ultima analisi del resto della società.

Quest'uso di un ambiente chiuso è tipico di quasi tutti i film inglesi di Losey: la prigione di « The criminal » (Giungla di cemento), le trincee di « King and Country » (Per il re e per la patria), l'« Ox-bridge » (1) di « Accident » (L'incidente), la casa nel « Servo ». Ma ciò ha forme diverse e diverse funzioni. Può essere definito in termini spaziali, come per gli appartamenti disegnati da Richard MacDonald per « Blind date » (L'inchiesta dell'ispettore Morgan) o « The criminal », ma anche sociali, come per esempio in « Accident » dove ogni collocazione riceve un carattere claustrofobico più dell'introversione delle relazioni sociali rappresentate che da un qualsiasi elemento fisico dell'insieme. Funzionalmente può rappresentare un microcosmo sociale o una trappola (per tutti quelli che ci sono dentro o per un personaggio particolare), o può essere semplicemente un insieme con un certo valore simbolico (ad esempio la piccola località costiera di Weymouth in « The damned » (Hallucination). Ciò che ten-

(1) Oxford + Cambridge.

Biblioteca Gino Bianco

dono ad avere in comune è l'enfasi sulle relazioni fra gruppi sociali o fra individui rappresentativi di forze di classe.

L'uso che Losey fa dei giochi, d'altro lato, che è un altro tratto ricorrente dei suoi ultimi film, esplica una funzione diversa e complementare. I giochi che vi si fanno forniscono sempre una rappresentazione interna delle caratteristiche del gruppo a cui i personaggi appartengono o non appartengono. In « Accident » Dirk Bogarde è spinto a prender parte ad una variante dell'« Eton Wall Game » (2), che simboleggia le regole e le tradizioni confacentisi al giovane aristocratico suo allievo, e che forniscono uno strumento di demarcazione sociale, in quanto il borghese Bogarde non può condividere questa tradizione. Nel « Servo » Barrett e il padrone intrecciano insieme giochi di un'infanzia aristocratica. In « King and Country » gli ufficiali hanno la legge: i soldati ne hanno solo una grottesca parodia. Ma entrambi gli espedienti, i giochi e l'uso di ambienti chiusi, hanno questo in comune: servono a far risaltare posizioni di potere e di predominio. Ed è il problema del potere e del predominio, della corruzione e della decadenza, dell'innocenza e della distruzione dell'innocenza, a cui Losey si è rivolto ancora una volta nel suo più recente e più elegante film inglese, « Accident », in cui la parassitaria Oxbridge cade sotto il suo microscopio.

Rosalind Delmar

(2) Specie di football che si gioca ad Eton, come il rugby si gioca al collegio eponimo di Rugby.

QUADERNI PIACENTINI

Sommario del n. 33, febbraio 1968

Guido Viale/Contro l'università; Cronaca dell'occupazione dell'università di Torino; **Carlo Donolo**/Il movimento universitario d'opposizione nella Germania Occidentale; **Elvio Fachinelli**/Il desiderio dissidente; **Nicoletta Stame**/Un nuovo tipo di militante; **Bertold Brecht**/Cinque poesie; **Giancarlo Buonfino**/L'editore sovversivo; **Luca Meldolesi**/Sterlina e dollaro: la stessa storia?; **Cesare Cases**/La coesistenza culturale; **Sergio Bologna**/Problemi di storia della classe operaia: Germania 1917-1920; Libri da leggere e da non leggere; **Goffredo Fofi**/Sei film; **Victor Serge**/Il problema dell'illegalità - Semplici consigli ai militanti.

172 pagine, L. 500. Abbonamento a sei fascicoli L. 2000 da versare sul ccp 25/19384. Redazione e amministrazione: via Poggiali 41, 29100 Piacenza.

POSITIF

n. 91 Janvier 1958

Edmond T. Greville: **Gérard Legrand** / Le smoking quetsche; **Edmond T. Greville**/Souvenirs (extraits); Glauber Rocha: **Piero Arlorio** et **Michel Ciment**/Entratien avec Glauber Rocha; **Piero Arlorio**/Un délire organisé (« Terra em trance »); Festival: **Roger Tailleur**/Bergame en 1967 (« Les petites marguerites » et autres...); Enciclopedie permanente du Cinematographe; Les films: **Roger Tailleur**/TheFlim-Flam man, **Michel Sineux**/Le premier maître, **Patrick Rambaud**/Elvira Madigan, **Bernard CohnL'une et** l'autre; Depuis A jusqu à Z; Nous ne pensons pas qu'a... Valentina; Huit jours de cinema « Positif ».

Comité de redaction: R. Benayoun, A. Bolduc, R. Borde, F. Buache, B. Chardere, M. Ciment, B. Cohn, J. Demeure, M. Firk, G. Fofi, G. Gozlan, A. Kyrou, G. Legrand, E. Losfeld, L. Seguin, R. Tailleur, P.-L. Thirard. Abbonaments: Italie: 12 numéros 72 F; 6 numéros 36 F. Editions Le Terrain Vague, 14-16, rue de Verneuil, 75 Paris 7e.

Biblioteca Gino Bianco

Campagna abbonamenti ad Ombre Rosse per il 1968: 4 numeri di 80 e più pagine più 1 manifesto

omaggio (Losey) L. 1500 da versare sul c.c. 2|44787 intestato a G. Torri. Gli abbonamenti decorrono dal n. 4

Biblioteca Gino Bianco

QUELLI DELLA CRISI: *ARTHUR PENN*

Gangster Story

DELLA VIOLENZA

1 *E' un paradosso ma risponde a una logica profonda: occorreva proprio un pacifista come Penn per affrontare il discorso sulla violenza da una prospettiva onesta e « giusta ». Se c'è un film in cui il sangue corre a fiumi, questo è « Gangster story »: il sangue di Clyde e di Buck mitragliati nella radura dalla polizia, il sangue del bancario freddato contro il vetro dell'auto, il sangue di Bonnie e Clyde alla fine crivellati di colpi dalle « forze dell'ordine »; volutamente Penn ha dato ad ogni morte un marchio di sangue, una salutare carica di choc fisico per scuotere lo spettatore dallo stato di indifferenza e di apatia. Come nei film di Losey, sono morti che pesano. Di contro alla crudeltà cinica e fascista di Jacopetti o del western autarchico, che piomba lo spettatore in un abisso di ferocia e di sadismo insistito, presentato da incoscienti come gioco e spettacolo, e funziona da droga e scarico degli istinti più bassi, « Gangster story » costituisce una seria riflessione sulla violenza che esplode nei periodi di crisi di una società. Clyde è presentato come uno spostato, un outsider che ha finito di scontare una piccola condanna e non ha futuro, Bonnie dimostra nella prima scena un disgusto viscerale per la vita meschina che è costretta a condurre, si sente respinta ai margini più infimi della società; ancor più tremendo è il personaggio del ragazzo, delinquente a cuor leggero, che non risente alcuno scarto nel trapassare da garzone a bandito, e viceversa, e nella sua semplicità e istintività*

Biblioteca Gino Bianco

esprime immediatamente il clima di un'epoca, costituisce il prodotto « naturale » di una società in sfacelo. La loro violenza si inserisce su un mondo di sfruttamento brutale e di rapina legalizzata; le banche spogliano i contadini poveri della loro casa e dei loro campi per poi lasciarli in abbandono e in rovina. La violenza è connaturata al sistema e finisce talvolta per rivolgersi contro il sistema stesso. In qualche modo, allora, la violenza della banda di Bonnie e di Clyde rappresenta una forma di risposta, pur irriflessa e senza prospettive, alle storture e alle ingiustizie di una società. In una scena molto bella, Clyde invita i contadini a sparare contro il cartello di proprietà della banca, più tardi durante un assalto ad una esattoria timbrano le bollette di pagamento della gente senza riscuoterne i soldi. Tanto le imprese loro sono radicate in una precisa società che gli sfruttati di quella società vi si riconoscono. Racconta lo stesso Penn di aver fatto vedere il film ad un gruppo di negri, i quali si sono completamente identificati con i personaggi: « E' così che bisogna agire; bravo, è così che bisogna comportarsi ». E' sempre lo stesso atteggiamento della gente che non ha nulla da perdere. Bonnie e Clyde, al pari di Billy Kid di « Furia selvaggia », sanno di non aver scampo, dallo scatenamento a reazione dell'azione violenta non usciranno che con la morte, ma se ne fregano. Tale è la società che non hanno da perdere che le loro catene.

2 *Penn è un pacifista, incarna i valori di una tradizione « liberale » degli States, oggi più che mai in crisi. Oggi l'America non è più quella degli anni trenta, quando Roosevelt accendeva le speranze di giustizia e di vera democrazia; oggi l'America è Dallas e i ghetti negri, oltre che Cuba, il Vietnam, San Domingo (ma per questo vedi Brooks e i suoi « Professionisti »). Anzi Penn va più in là, mette in dubbio che in realtà sia mai esistita una America liberale. « Vorrei dire che a mio parere la violenza fa parte del carattere dell'America. Ciò è cominciato con il western, la frontiera. L'America è un paese in cui la gente realizza le proprie idee con mezzi violenti, noi non abbiamo alcuna tradizione di persuasione, di idealismo, né di legalità ». Il suo prossimo film dovrebbe essere la storia di un Pellerossa americano e la sua condizione vera ed orribile, e una grande analogia con i Negri: ieri come oggi.*
I film di Penn esprimono il dramma della generazione di mezzo, quella dei Kazan, Brooks, Kubrick, Lewis, che prende coscienza di essersi illusa sulla liberalità e sanità di fondo della società americana e risente profondamente le contraddizioni di un sistema sociale. Senza tuttavia arrivare ad una nuova contestazione. Penn, appunto perché pacifista, è più che mai sensibile alla violenza operata sull'uomo, ed è cosciente di vivere in una società praticante, molto moralizzatrice, molto puritana, che ha integrato in sé, in maniera indissolubile, una forma di violenza contro altri esseri umani che, vista dall'esterno, sembra assolutamente intollerabile. Come Billy the Kid, Anna dei Miracoli, Mickey One, lo sceriffo Calder, Bonnie e Clyde insegnano. Il punto di partenza di Penn è proprio qui, nell'insofferenza per

Biblioteca Gino Bianco

Faye Dunaway in « Gangster story »

una società bianca, borghese, incancrenita nei suoi modi di pensare e violenta nella loro realizzazione. Bonnie e Clyde diventano, a modo loro, degli eroi del popolo; in un'epoca di espropri e di migrazioni delle famiglie, come in « Furore », e di violenza economica delle banche e violenza fisica della polizia, loro lunga mano, essi sono dei vendicatori del popolo. In maniera significativa, Clyde prende la decisione di assaltare le banche, quando il contadino espropriato gli racconta le sue peripezie. Per cui il « pacifista » Penn si ritrova ad essere il difensore di personaggi ambigui come i gangster, ad essere il supporter di gente che è chiamata a « commettere atti di violenza che ci ispirano repulsione ». Tutta la ambiguità e la complessità della posizione di Penn, tutto il senso di un rapporto lacerante con la propria società è qui. (Tra parentesi una visione così complessa è anche il segno di una eccezionale vitalità artistica).

3 *Di recente, tra le due principali riviste francesi, i « Cahiers » e « Positif », si è svolta una accesa disputa sulla « coscienza nuova » del cinema americano. Naturalmente aveva ragione « Positif », la coscienza del cinema americano non costituisce per nulla un fatto nuovo;*

Biblioteca Gino Bianco

e Tailleur ricordava le grandi epoche del New Deal degli anni trenta e del Fair Deal degli anni quaranta. Rimane tuttavia che il rapporto dei registi con la propria società ha subìto negli anni sessanta una decisiva evoluzione e si esprime in posizioni ben più radicali. Allora si nutriva una fiducia di fondo nella società, oggi se ne mettono in discussione i principi e le fondamenta. Kazan è costretto a riprendere le misure del sogno americano, e Brooks mette in scena la rivoluzione tradita. Prendiamo a paragone di «Gangster story» qualsiasi film nero degli anni quaranta-cinquanta e avremo quasi un ribaltamento. Là il gangsterismo veniva sempre considerato un bubbone canceroso e abnorme cresciuto su un tessuto sano, un grande paese libero e prospero: la forza della democrazia avrebbe saputo eliminarlo. Penn li radica nelle contraddizioni di quella società; persa quella lineare sicurezza sulla bontà delle proprie ragioni (in ogni caso, la sua simpatia non va mai alle forze dell'ordine costituito), la sua riflessione si fa più complessa, intravede in Bonnie e Clyde «un grande desiderio d'azione, ma che non sa bene di quale azione né perché», in ultima analisi vi scorge una reazione, per quanto oscura e sbagliata, alla situazione che è quella della Grande Depressione, di contro all'inerzia fatalistica dei contadini e dei «tramps». Non è che mitizzi i gangsters, assaltando le banche non si muta la società; ma si interroga su una società in cui i gangsters finiscono per diventare l'elemento relativamente meno negativo e ne pone in risalto le laceranti contraddizioni e conflitti. Penn mette in discussione i valori di fondo di una società e propone una riflessione, complessa e «ambigua» e perciò affascinante, sulle persone e sul sistema in cui operano.

Manuel Dori

L'affare Langlois

La redazione di «Ombre Rosse» si unisce al coro di proteste che da tutto il mondo si è levato per l'eliminazione di Henri Langlois dalla testa della Cinémathèque Française che egli aveva fondato nel 1934 insieme a Georges Franju e P. H. Harle. Da allora, ininterrottamente, Henri Langlois ne aveva assicurato non solo il funzionamento, ma, con un lavoro continuo di ricerca, ne aveva fatto uno dei più grandi musei di cinema del mondo. Applicando una politica di estrema apertura verso le opere dei giovani e dei giovanissimi, proiettando film del passato noti e meno noti, Langlois ha fatto della Cinémathèque una delle più efficienti «scuole» di cinema oggi esistenti, un'istituzione che ha permesso al pubblico di conoscere opere che escluse dai normali circuiti di distribuzione sarebbero state accessibili solo a un ristretto numero di frequentatori di festival, uno strumento unico per la conoscenza e lo studio dei capolavori consacrati e misconosciuti del passato. La nostra solidarietà è ancora più stretta, in quanto l'eliminazione di Langlois oltre ad essere un provvedimento del tutto ingiustificato, è anche il frutto di un'operazione del sistema gollista, diretta dal sempre più ineffabile Monsieur Malraux, che mira, sotto il pretesto di ragioni amministrative, a controllare direttamente la vita culturale della Francia.

Biblioteca Gino Bianco

FRAGRANTE DELITTO

È probabile che la violenza sia l'ingrediente che più ha contribuito al successo di GANGSTER STORY, ma il confronto con la bieca macelleria dei western ciociaro-andalusi non ha senso. Nel bellissimo film di Penn la violenza è « uno » degli elementi insieme con la tenerezza e l'amore, l'innocenza e il gioco, il sesso e le frustrazioni sociali, l'ironia e la nostalgia. Basta vedere la sapiente progressione con cui è rappresentata: c'è sempre una profonda necessità narrativa, dalle prime rapine allo straziante massacro finale, epilogo luttuoso di straordinaria suggestione dove l'oscenità della morte è trasfigurata in poesia, ha un'astrazione quasi mitica. E non dimentichiamo che in questa ballata è quasi sempre la polizia che spara per prima.

LA PROGRESSIONE / Che bella storia d'amore è « Bonnie and Clyde », intanto. Raramente succede, al cinema, di seguire così da vicino l'evoluzione dei rapporti all'interno di una coppia, e contemporaneamente quella dei due personaggi.
La parabola di Bonnie Parker è la più esplicita. Presentata nelle prime inquadrature come una « cagna », uscita da una pagina di Erskine Caldwell, è personaggio piuttosto sgradevole, sciattona nella sua sensualità volgare: il modo con cui guarda e tocca la pistola di Clyde la dice lunga. Una serva, appunto. Comincia a cambiare dopo la scoperta dell'impotenza del ragazzo, come per un oscuro « transfert » di tenerezza. E arriva, attraverso scatti d'umore e inquietudini e abbandoni, al bellissimo primo piano finale quando, un attimo prima del massacro, guarda dolcissima verso Clyde attraverso il vetro dell'automobile: è uno dei più espressivi sguardi di donna innamorata che si sono visti di recente su uno schermo.
Anche Clyde Barrow è rappresentato con altrettanta finezza sebbene la sua evoluzione sia meno evidente: quel leggero zoppicare all'inizio, la sua aria gaglioffa di « dandy » paesano, l'allegria espansiva e tumultuosa nell'incontro col fratello, la fiera tenerezza con cui tratta Bonnie, il graduale passaggio dall'infantilismo esibizionista a un albore di maturità. S'osservi com'è pudico e carezzevole, pur nella sua franchezza (« Sei stato un capolavoro »), il loro dialogo dopo l'amore. La loro morte, così prevedibile, non ci colpisce soltanto per l'orrenda violenza dell'esecuzione: sono due personaggi che in due ore, a poco a poco, abbiamo imparato a conoscere. Per quanto rozzi siano, come i loro compagni, semplici nella loro « oscura coscienza » (l'espressione è di Penn), nella loro povertà di vita interiore, non li sentiamo lontani, di un altro mondo. L'averli resi nella loro umanità, simili a noi, senza cedere alla tentazione di idealizzarli è uno dei meriti maggiori di Penn e dei suoi due sceneggiatori.

COME IN UN GIOCO / I titoli di testa sono composti con una serie di fotografie autentiche, dell'epoca. E' uno dei motivi conduttori del racconto, quello delle fotografie: questa mescolanza di esibizionismo e di gioco è importante per un giusto approccio al film. Si direbbe che quel che spinge Bonnie e Clyde al furto e alla rapina non sia il guadagno ma il desiderio di essere ricordati in modo clamoroso. La donna lo sente con maggiore intensità, consapevolezza e a diversi livelli: si fa fotografare con il mitragliatore sull'anca e il piede sul predellino di un'auto; vuole la fotografia con lo sceriffo catturato da mandare ai giornali; scarabocchia poesie, e quella ballata — « The Story of Bonnie and Clyde » — che ha l'ingenuità e il ritmo di una vecchia « folk-song » dell'Ovest. Innocenza, s'è detto. In che senso? In questa agreste ballata che ha ritmo sincopato di una comica alla Sennett, sottolineato nella colonna sonora dal banjo di Earl Scruggs che ripete « Foggy Mountain Breakdown », e l'andatura di una veloce « horse opera » (l'analogia è suggerita direttamente con i vertiginosi inseguimenti per le stradine di campagna e lungo gli scoscesi pendii erbosi) c'è anche un'altra progressione: dalla commedia alla tragedia, dall'umorismo all'orrore. Fa da

Biblioteca Gino Bianco

cemento a questo variare di toni il senso del gioco: fin dalla prima rapina di Clyde nella botteguccia della Main Street deserta s'avverte nei due personaggi questa gaia disponibilità ludica. Come se dicessero: gli altri — gli adulti — non se ne sono accorti, ma è così facile rubare. Basta muoversi, agire. In quel preciso momento, mentre si allontanano sull'auto rubata, attacca nella colonna sonora il « leit-motiv » del banjo: la corsa è cominciata.
E' evidente, nel comportamento di Bonnie e Clyde, un distacco dalla realtà che è proprio del gioco. Lo si vede anche negli altri, ma in forma più passiva; com'è giusto, date le sue origini borghesi, soltanto Blanche, la cognata di Clyde, figlia di un predicatore, ha più degli altri il senso della realtà: di fronte ai soldi, alla violenza, al pericolo della morte. A ben guardare, nel suo isterismo starnazzante, è la più normale del quintetto: sa, contrariamente agli altri, quel che sta facendo.
Perciò Clyde non capisce la reazione violenta dell'omaccione che nel « drug-store » lo assale con un'ascia: gli sembra non soltanto sproporzionata ma assurda. Perciò il loro primo omicidio — quel cassiere fulminato a bruciapelo mentre è saltato sul predellino dell'auto in fuga — li coglie tanto di sorpresa, come qualcosa di imprevisto, un risvolto che non avevano sospettato. Da quel momento la morte è accettata, ma anch'essa come una regola del gioco. Man mano che il film procede però, la violenza e il dolore fisico che ne è la conseguenza diventano quasi palpabili, laceranti. Qui sta la moralità del film: coinvolgere lo spettatore nell'aspetto ludico dell'avventura violenta dei suoi personaggi, farlo vivere con loro, ma nello stesso tempo mostrargli quali sono gli effetti delle loro azioni.

L'AMERICA DELLA CRISI / Film che tende alla prova più che all'analisi (« In qualunque opera d'arte si può vedere un tentativo di essere indiscutibile in riferimento alle azioni che essa rappresenta ». Susan Sontag), « Gangster Story » non si propone di spiegare perchè Clyde Barrow diventi un bandito, perchè Bonnie Parker

Una bella famiglia americana.

Biblioteca Gino Bianco

diventi la sua compagna, perchè la loro banda diventi famosa nel Middle West. (La loro Ford De Luxe mod. 1934, crivellata di colpi, veniva esposta come un cimelio nelle fiere d'automobili ancora diciott'anni dopo l'eccidio di Arcadia).
Non si può negare che nel film esistano precise indicazioni di critica sociale o elementi psicanalitici ma qualsiasi griglia freudiana o marxistica gli si applichi riuscirebbe insoddisfacente. Dire che Clyde è un criminale perchè impotente sarebbe avvicinarsi alla realtà del personaggio con un rozzo determinismo. Con accortezza gli autori del film non hanno ceduto alla tentazione di questa spiegazione, pur sfiorandola nel dialogo a letto, dopo l'amore nella pace della campagna, quando Bonnie interroga il compagno sul loro avvenire.
Allo stesso modo è vero che i personaggi sono inseriti in un contesto storico e sociale, suggerito con puntigliosa corposità pur attraverso il filtro della nostalgia, ma, nella loro sostanziale « innocenza », non sono mai oratoriamente rappresentati come vittime di un sistema, di un'ingiustizia.
L'azione del film si svolge press'a poco tra il 1931 (i due giovani si presentano, dopo il primo colpo, sullo sfondo di un manifesto elettorale con l'effigie di Roosevelt) e il maggio del 1934, quando furono uccisi vicino ad Arcadia. Sono gli anni, gli ultimi, della Grande Depressione, quando anche per gli americani bianchi non era facile trovare lavoro, specialmente nelle zone agricole. Al bisogno di azione che Bonnie e Clyde oscuramente sentono, fa da contrappunto l'atrofia della società in cui vivono, paralizzata dalla crisi economica.
E' indicativa, a questo riguardo, la scena in cui, dopo la morte di Buck Barrow e la cattura di sua moglie, l'automobile della banda arriva in un campo di miseri « tramps » che si muovono in una lentezza d'acquario. Quest'alternarsi tra movimento e immobilità è una delle costanti stilistiche del film. Il primo sfiora il parossismo nel tempo violentemente staccato degli incontri a fuoco; la seconda arriva a quella stilizzazione ieratica che caratterizza la suggestiva sequenza dell'incontro con i parenti, con la madre di Bonnie, uno straordinario viso « all american ». Ma tutto il film è, a questo riguardo, una vera galleria di volti. Almeno per lo spettatore che ha memoria, non è trascurabile la circostanza che più di una volta « Gangster Story » recuperi le immagini e i ricordi del fordiano « Furore ». Da quanto tempo non succedeva più in un film hollywoodiano?

LO STILE DI PENN / Questa costante stilistica mostra bene come Arthur Penn riesca quasi sempre a risolvere nella forma i suggerimenti sociologici della sceneggiatura. Fu attraverso la forma che riuscì a fare di « Anna dei miracoli », scambiato dai più per teatro in scatola, un film epico di poetica ferocia. Di Penn si conosceva sin da « Furia selvaggia » la finissima sagacia nella direzione degli attori. Ho sempre trovato Warren Beatty attore piuttosto sgradevole; non avendo visto « Mickey One », non so com'abbia reso in precedenza con la guida di Penn ma è certo che per la prima volta ho seguito un suo personaggio senza accorgermi quasi della presenza dell'attore. Su Faye Dunaway è impossibile avere dubbi: con questo film ha avuto l'occasione decisiva per diventare una « star »; speriamo che non si dimentichi di essere un'attrice.
Ma la riuscita di Penn, direttore d'attori, è ancor più evidente nei personaggi di fianco: nel C. W. Moss di Michael J. Pollard, nel Buck di Gene Hackman, nella Blanche della straordinaria Estelle Parsons, nella coppia dei maturi fidanzati (Evans Evans e Gene Wilder) che per una giornata vengono trascinati nel « party » banditesco, in quella figura di baffuto e sinistro sceriffo texano che alla fine tenderà l'agguato mortale. Non è un caso nè una civetteria narcisistica se assomiglia al Pat Garrett di « Furia selvaggia ». Pur lavorando con sceneggiatori diversi, da Leslie Stevens a Lillian Hellman, Penn non ha mai nascosto la sua antipatia per l'ordine costituito e per le forze che lo rappresentano e lo difendono.

Morando Morandini

GANGSTER STORY (Bonnie and Clyde); **rg** Arthur Penn; **sogg. e scenegg.** David Newman e Robert Benton; **fot.** Burnett Guffrey (Tech.); **scenogr.** Dean Tavoularis; **mont.** Dede Alenn; **mus.** Charles Strouse; **prod.** Warren Beatty; **distr.** « Warner Bros/7 Art »; **orig.** USA (1967); **lungh.** (ed. it.) m. 3045; **con** Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (C. W. Moss), Gene Hackman (Buck Barrow), Denver Pyle (Frank Hamer), Dub Taylor (Ivan Moss), Evans Evans (Velma Davis), Gene Wilder (Eugene Grizzard) Estelle Parson (Blanche)

Biblioteca Gino Bianco

GANGSTER STORY

JERRY LEWIS

Il ciarlatano

JERRY DOPPIO E PLURIMO

La ricchezza di analisi che offre ogni film di Jerry Lewis, sempre sorprendente e nuovo, anche nell'errore se necessario, ci soverchia, provocando in noi un acuto senso di frustrazione. Chi può darci la conoscenza perfetta e il ricordo minuzioso d'ogni brano, d'ogni referenza, se non si è un Benayoun, se non si ha la quasi monomania (in realtà assorbente ad usura) del ri-spettatore e esegeta fedele del Jerry Lewis annuale, senza contare la frequenza del Lewis attore in film qualsiasi o in film di Tashlin? La nostra incompetenza è svelata, il nostro peccato di approssimazione lampante.

Ad essa troviamo, per parlare di Lewis, l'unica giustificazione possibile: quella della divulgazione, dell'invito alla conoscenza di un'opera così ricca in una terra così snobisticamente prevenuta nei confronti del comico che non sia « umano », e paradossalmente rattristante invece che esilarante. I « tesori » di analisi che le contesse di Hong Kong stimolano nei critici di chez nous, chi mai ha osato, senza temere di perder la faccia di fronte ai mani crociani o lukacsiani, adorniani o asorrosiani, barthesiani o fortiniani, accigliati nelle loro tenebrose profondità, di applicarli ad un film di Lewis? Scandalo ed onta, vituperio e perdizione colpirebbero i poveri Esposito del caso, nella landa più negata all'humour e alla comprensione di esso che, con la sola eccezione della Svizzera, l'Europa abbia prodotto (1). Ma i ricatti della serietà non sono meno pericolosi di quelli edonistici, e la soluzione ideale risiederebbe in questo caso — appunto — nello studio sereno e minuzioso dell'opera del regista-attore. In mancanza, alcuni punti fermi, connotazioni primordiali forse, e appena sufficienti, ma che siano tali da invogliare (altri) a portarle avanti (o distruggerle).

Il penultimo « Tre sul divano » ci lasciò perplessi: non mancavano le sequenze grandi, ma inserite in un contesto in cui (assente il co-sceneggiatore abituale Bill Richmond) sembrava che il passaggio di Lewis dalla Paramount alla Columbia potesse significare anche uno sbandamento verso il terreno della commedia da boulevard,

(1) Dalle colonne di « Filmcritica » e da quelle ben più ripide di « Cinema e film » è partito l'unico approccio tentato, quello di Aprà. A doveroso riconoscimento. Nel deserto, ma buon ultimo, è venuto anche Fofi, ed ha osato parlarne sui « Quaderni piacentini », infrangendo il tabù.

Biblioteca Gino Bianco

« Il ciarlatano ».

conseguente ad una tentazione di serietà che avesse pericolosamente colpito anche l'unico comico che ci resti. Ma il cow-boy/zoologo/atleta/zitella in cui il « normale » Christopher protagonista del film doveva tramutarsi per arrivare al matrimonio, costretto dalla donna addirittura a pluri-tradirla per poterla infine avere e strappare al suo lavoro, seppero consolarci con un dispiegamento di gag magistrali e una rivendicazione perfetta della parte immatura, infantile, incompleta, e insomma disadattata di Jerry. Anche nel « Ciarlatano » la tentazione della normalità, della « maturità », che vuol dire irreggimentazione, si fa avanti coll'impiegato di banca Gerald Clampson in vacanza. Ma decisamente questa maturità soddisfatta, questa serenità adulta, è impossibile, per ciascuno che sia realmente serio di fronte alle indisponibilità della vita in una particolare e determinata società. Così, sono: gli oggetti, l'organizzazione sociale, le sue risultanze malsane, la natura stessa che ne risente (e non il fato, o il peccato originale), a ridestare: la colpevolezza irrisolta, la nevrosi, l'ansia di liberazione, la fuga, la maschera come necessità di sopravvivenza, e volta a volta, o tutto insieme. Le circostanze, maligne per definizione, guidano il gioco, poco metafisiche, molto concrete. Ma Lewis, sinora e probabilmente non mai, trascura di sviscerarle (come avrebbe fatto un Chaplin, ed in questo era la sua prima grandezza) a livello di gag. Egli ne dà le risultanze, che sta a noi penetrare dopo la franca risata, la stupita ammirazione, la gioia fisica e psichica più vasta che solo un film di Lewis riesce ancora a provocare nello spettatore imprevenuto. Il « quadro ciclico » del personaggio Lewis è tutto in questo dato di partenza. Egli stesso lo caratterizza in una perenne fuga, perlopiù controproducente, dalla realtà. E non è detto che, secondo quanto direbbero i freudiani ordinati, la fuga sia di per sé un male, ma essa, precisa Lewis, mette il protagonista all'interno di situazioni sempre più imbrogliate, e ad ogni movimento di fuga corrisponde un nuovo groviglio, un nuovo invischiamento indipanabile. E' per questo che, nonostante l'età e le tentazioni adulte, poiché ogni soluzione non può che essere provvisoria e di ri-adeguamento ad una realtà che costringerà l'individuo inadattabile a una nuova fuga (essendo la « realtà » quella specifica di un contesto veramente malsano e appiattente, fondato per definizione sulla più fonda anormalità), Lewis non trova pace, come il suo personaggio, ed è costretto a ripartire di nuovo, perennemente.

Biblioteca Gino Bianco

Al motivo della fuga, dello scatenamento progressivo di azioni vieppiù illogiche e indomabili, si uniscono necessariamente quello dell'incompletezza e quello degli sdoppiamenti. Caratterizzati questi tre momenti, saremo vicini ad una quasi-definizione del comico lewisiano, come forse dell'irrequietezza dell'uomo Lewis, della sua insoddisfazione quasi istituzionalizzata (coi pericoli e le limitazioni che ciò comporta e cioè col rifiuto di una ricerca di soluzione « altra » da quella della eternità condannata di una critica dall'interno, di piegamento sostanziale e rifiuto solo per vie traverse). Jerry è un « incompiuto » instabile, ma non tanto per difficoltà d'accesso all'età adulta (almeno negli ultimi film), quanto per regressione, e dunque per autodifesa. Nel « Ciarlatano » troviamo, come sempre, la « volgarità » infantile, i borborigmi, la difficoltà di chiarire un pensiero o completare un movimento, la insicurezza dell'azione ad ogni livello quando Jerry è di fronte a cose più grandi di lui, o semplicemente « deve » « mascherarsi » trasfondendosi in tanti doppi variegati e distinti. E il ritorno al professore de « Le folli notti », avvenuto anche nei « 7 magnifici Jerry » e in « Tre sul divano », e cioè al più incompiuto dei doppi da lui creati, è significativo ed andrebbe analizzato più a fondo, anche per il carattere eminentemente intellettuale del personaggio. La moltiplicazione dei doppi non è più la normale via di sfogo di ogni tradizione comica e il veicolo delle comuni voluttà travestitistiche, essa si è precisata in « Le folli notti », « Jerry 8 e 3/4 » e « I sette Jerry » (non magnifici, questi) soprattutto come analisi di alter-ego da distruggere: in « Jerryl » come provvisoria volontà di raggiungimento del modello ideale del fusto americano; in « 8 e 3/4 » come divisione tutta interiore ad un solo personaggio in una situazione non ricercata; nei « Sette » come rifiuto della maschera e dell'atteggiamento che porta la piccola protagonista a scegliere il solo personaggio senza maschera.

Ma sempre una certa ambiguità, una punta di incertezza è presente in ognuna di queste « tesi »: così la maschera ricompare parzialmente sul volto dell'autista dei « Sette », e nel finale di **« Jerryl »** non si rifiuta affatto l'aiuto della pillola che dà fiducia, anche se se ne neutralizzano gli effetti troppo snaturanti verso patterns inizialmente accettati. « L'irrigidimento di ogni principio rischia una nuova nevrosi, ed ecco la necessità di una rivalutazione minima e dialettica della maschera: condanna-sostegno, sopravvivenza del timore e punto d'appoggio, ritegno e apertura ».
C'è dunque anche qui — e non solo nella struttura di ogni film, o nella prevalenza di questo o quel tipo di gag, nell'invenzione di questo o quel tipo di movimento e di calibraggio mai prima tentati, e avvertibili sempre di più nelle parti di stasi, in realtà altrettanto belle di quelle frenetiche per la loro utilizzazione ora a scopi « riflessivi » ora all'idillio — qualcosa di più che non una variazione sul tema. Negli ultimi film infatti, la dissociazione plurima non avviene come assunzione provvisoria delle facce nascoste dell'eroe, quelle negate nella « normalità » e siano esse di specchio positivo o di specchio deformante, ma piuttosto come precisazione di un bisogno imposto dall'esterno. E' una forma (molto probabilmente nuovamente provvisoria) di un problema connaturato alla natura comica del personaggio, ma oggi meno sotto il suo aspetto, per intenderci, psicoanalitico, che non sotto quello sociale. Sul fondo, il problema però non cambia: quali che siano le sue manifestazioni esteriori, continua ad essere quello della malattia obbligatoria dell'uomo d'oggi nel sistema « evoluto » che ci costringe. Fino a che punto Lewis ne abbia coscienza è relativamente secondario.

Saverio Esposito

IL CIARLATANO (The big mouth); **rg** Jerry Lewis; **scenegg.** Jerry Lewis e Bill Richmond, da un racconto di Bill Richmond; **fot.** W. Wallace Kelley (Tech.); **mus.** Harry Betts; **prod.** Jerry Lewis; **distr.** Columbia; **orig.** USA (1967); **dur.** 105'; **con** Jerry Lewis (Gerald Clamson e « Sid »), Susan Bay (Susie), Harold J. Stone (Thor), Buddy Dester (Studs), Del Moore (Hodges), Paul Lambert (Moxie).

Biblioteca Gino Bianco

Intervista col regista

TECNICHE PER LA FOLLIA

1/LA CLANDESTINITA'

Come lei sa, Jerry Lewis, ci rivolgiamo al regista, alla sua arte e alla sua tecnica. La sua formazione è abbastanza speciale. Lei è passato dall'interpretazione alla produzione, poi allo stato ufficiale di regista. Ma, prima, nella fase ufficiale non ha mai fatto regia?

Sì, ho partecipato in segreto a qualche regia. Si potrebbe dire che ho diretto su base ufficiosa.

Prima ancora di essere produttore?

Sì.

Ci sono delle foto di lei dietro la macchina da presa durante la lavorazione dei suoi primi film come attore. Era per aspirazione personale o per scelta intenzionale?

Era il frutto di un piano diabolico, ma anche una necessità. Io dovevo farlo perché era frutto del mio amore. Come le ho già detto m'ero bruciato parecchie volte, e ho trovato più facile installarmi dietro la cinepresa che lasciarlo fare a un altro idiota al posto mio.

Quando le è venuta l'idea? Durante il primo, il secondo film?

Inconsciamente dall'inizio: ma ero troppo curioso degli aspetti tecnici e della realizzazione del film per accorgermene. Non realizzai il mio interesse che quando cominciai a utilizzare qualcuna delle informazioni che avevo così raccolto. Beninteso, i miei film da dilettante che avevo creduto semplici giochi e distrazioni, erano, di fatto, un esercizio di preparazione.

Può parlarci di questi film? Li girava con Tony Curtis, Janet Leigh e i suoi amici più intimi?

Con chiunque si trovasse da quelle parti. Se qualcuno che era scelto non rispondeva alla convocazione, ebbene! lo uccidevamo. « Il tale? Si è fatto uccidere in pieno boulevard Pico da un armadio volante! ». Che tristezza! E lo cancellavamo dal copione.

Si trattava soprattutto dei pastiches dei grossi film dell'annata, come « Viale del tramonto »?

Il nostro si chiamava « Via Fairfax ». Sì, erano delle pure satire. Avevamo, per esempio « Son of lifeboat », « The reinforcer », « Watch on the lime », una satira del film di Paul Lukas. E non abbiamo mai trovato qualcuno abbastanza grasso per parodiare « Il falcone maltese » — che noi avremmo intitolato « Chicken gat » (il pollastrone).

Biblioteca Gino Bianco

Come progetto vi sarebbe piaciuto?

Da impazzire! Infatti Bogey (1) doveva venire a girare per noi con Jeff Chandler, ed eravamo tutti eccitati. Bogey sarebbe stato meraviglioso. La vigilia della ripresa avevo riscritto varie scene di quello che sarebbe stato un film sui problemi domestici di un ballerino di tip-tap e della sua mamma. Poi Bogey dovette partire improvvisamente per Sacramento e fu costretto a rinunciare. Ero spaventosamente abbattuto. Ma Jeff Chandler salvò il film e fu molto buffo. Ci divertivamo un sacco, e questi film scaricavano più o meno la tensione del nostro lavoro quotidiano. Facevamo letteralmente una satira della nostra giornata sul set. Non sapevo che stavo imparando a scrivere un film, a sceneggiarlo, montarlo e a dirigere gli attori.

E questi film oggi sono per lei solo cose del passato? Non li guarda più, e non li mostrerebbe?

No. Erano delle magnifiche lezioni, ma ora ho un concetto troppo alto della tecnica per non sentirmi imbarazzato dal loro dilettantismo. Eppure essi contenevano delle cose buone — che io ignoravo lo fossero — era come una panoplia da chimico. Quando ho diretto il mio primo film, sono stato stupefatto dal numero di cose che sapevo, e terrificato dal numero di cose che non sapevo.

Sul set, quello vero, aveva la sensazione di poter fare meglio del regista o si limitava a buttar là ogni tanto qualche piccola osservazione?

No, non mi credevo migliore: sapevo che non era ancora il momento. Fino a quando sono stato costretto a gettarmi a capofitto per « The bellboy » (Il ragazzo tuttofare). Non mi rendevo conto che, di fatto, co-dirigevo dei brani di film e che dirigevo alcune scene che io avevo scritto per intero.

Suppongo che lei non possa dirci quali sono i film che lei ha diretto.

No, mancherei all'etica professionale.

Bene. Ma discutendo con loro non si è mai scoperto con gente come Norman Taurog o Frank Tashlin, a dire: « un giorno mi piacerebbe... »?

Non ho mai svelato loro i miei progetti: non ne ero ancora cosciente a quell'epoca. Tutto è avvenuto in modo meraviglioso. Ero circondato da professori in gamba; George Marshall, per esempio, mi ha insegnato un sacco di cose.

2/OPUS ONE

Il passaggio alla produzione le ha dato abbastanza coraggio e abbastanza peso nello studio per accettare, cercare addirittura di fare della regia?

Sì, ma mi dica lei, quando ha deciso di essere francese? Quel primo film era una commedia.

Lo sappiamo.

Bene. Avevo appena finito di girare « Cinderfella » (Il cenerentolo). Era un racconto di fate, una storia di Natale per i ragazzi e le loro famiglie. L'avevo fatto per la Paramount e per il mio amico Barney Balaban, che decisero di farlo uscire l'estate seguente. Era il 27 gennaio, io andai da Balaban a New York e gli dissi: « Barney, non far uscire questo film d'estate, è un film per Natale e per l'inverno ». Egli mi rispose: « D'accordo, ma io voglio un film ». Io gli dissi: « Qualsiasi soggetto ti va bene? ». Egli mi ripete: « Non m'importa il soggetto, voglio solo un film ». Allora gli rispondo: « Se ti consegno un film, avrai un prodotto per l'estate ». Egli mi disse: « D'accordo ». Il 27 gennaio prendo l'aereo per Miami dove dovevo esibirmi all'Hotel Fontainebleau. Il 28 cominciai a scrivere una sceneggiatura che finii in otto giorni: aveva centosettanta pagine e mezzo. Mandai a cercare a Hollywood un'équipe di 150 persone e cominciai a girare « The bellboy » due settimane dopo il nostro accordo verbale. Uti-

(1) Com'è risaputo, si tratta del diminutivo di Humphrey Bogart.

Biblioteca Gino Bianco

lizzai tutto ciò che si trovava al Fontainebleau. Scrivevo a mano a mano che scoprivo l'hôtel. Chiusi dopo 28 giorni di lavorazione perché dovevo fare una tournée a Las Vegas. Montai il mio film a Las Vegas e fu pronto per la programmazione estiva il 29 maggio. Il film fece un incasso lordo di sette milioni di dollari. Io non mi ricordo nemmeno quello che è successo durante quei 29 giorni. Mentre battevo a macchina, il dottore mi piantava siringhe ipodermiche nel braccio per tenermi in vita. Ma ha funzionato.

3/STESURA DEL SOGGETTO E PREPARAZIONE

Lei scrive la sceneggiatura? Voglio dire: una volta in mano il testo, lo annota prima di girare, ed elabora la tecnica per scritto?

Sì, questo è sempre stato il mio metodo. Io non credo che si possa improvvisare di punto in bianco. Bisogna avere una base di partenza, e allora è meraviglioso essere elastici, ma a condizione di sapere dove si vuole arrivare. So che alcuni registi della Nouvelle Vague improvvisano abbandonandosi all'estro del momento. Trovo questo meraviglioso ma poco sicuro. Io non credo che alla lunga renda, perché nessuno è abbastanza in gamba per farlo tutti i giorni. M'hanno detto che Antonioni ha fatto « Blow up » in questa maniera. Non so se è vero o falso, ma egli ha un talento eccezionale, e se può farlo non ha alcun problema.

Ma lei stesso non prepara i suoi film a partire dalla colona sonora? Io l'ho vista lavorare su nastri registrati, e credo che i rumori siano completamente a posto prima del « si gira ».

Sì, io preparo tutta la musica e gli effetti sonori. Li spiego al momento della ripresa e li mantengo praticamente immutati. Credo che il suono sia importante come l'immagine. L'uno non vale niente senza l'altra e io posso mostrarvi mille esempi dove un meraviglioso gag visivo non valeva niente perché l'effetto sonoro era sbagliato o assente. Passo un tempo folle al doppiaggio e alla sincronizzazione, per ottenere i suoni che voglio, anche se a molti sfuggono. La pura tecnica di un film non tutti la considerano e tuttavia è di un'importanza vitale: è meglio che sappiate quello che fate, perché i tecnici che lavorano con voi conoscono le vostre lacune, e sono pronti a spezzarvi le reni se perdono il loro rispetto per voi. Così bisogna saper provvedere a tutto. Io credo che un buon film sia il prodotto di un solo uomo. Egli parte con il suo amore, la sua devozione, la sua inquietudine e le sue speranze. Quest'uomo deve creare lui stesso l'idea, poi investire il suo denaro per circondarsi di cento buoni tecnici che l'aiuteranno a fare il film da solo.

E gli scenari? Io credo che lei ci metta sempre mano, portano la sua impronta. Basta averle fatto visita a casa sua o nel suo ufficio, o in qualsiasi posto dove lei si sia installato provvisoriamente, per riconoscere il suo tocco.

Lo scenario deve essere a colori vivi, lussuoso, bello e ampio, deve valere il prezzo del biglietto. Io non credo che un uomo o una donna che hanno vissuto tutta la loro vita in un due-camere pensino di spendere 8 dollari per contemplare per un'ora e mezza un'altra coppia in un due-camere. Credo che per loro sia importante uscire dalla loro meschina vita domestica e vedere lassù sullo schermo qualcosa come il « glamour », la fantasia, l'inaccessibile, tutto ciò che ha fatto Hollywood e che tutti dimenticano. Se non si salvaguarda la magia di Hollywood, presto non avremo più l'industria cinematografica.

Anche senza colori, i suoi scenari le rassomigliano...

Sono sempre a colori. Io rifiuto di farli in bianco e nero, non ci credo.

Due suoi film sono in bianco e nero...

Non avevo i mezzi per farli a colori.

E gli scenari le rassomigliavano!

Lei ha su di me dei grossi pregiudizi.

Biblioteca Gino Bianco

« I 7 magnifici Jerry ».

Vorrei farle una domanda sulla scena del cappello con Buddy Lester in « The ladies man » (L'idolo delle donne). Come l'ha concepita e realizzata?

Abbiamo scritto questa sequenza a grande altezza, in aereo. Avevamo bisogno di una scena in cui l'eroe avesse dei grossi fastidi. Per queste cose non c'è niente di meglio di un personaggio minaccioso, di un brutto ceffo. Buddy era l'ideale per quella sua terribile cicatrice sulla guancia: assomigliava al gangster che desideravamo. Fare una parte del genere, di killer, creava in lui un atteggiamento di frustrazione e di furore, che sullo schermo risultava ridicolo. Buddy era folle di rabbia, perdeva il controllo, ma non sapeva che farci. Ero molto fiero di questa scena. Ho girato con due cineprese, perchè sapevo che non avrei ottenuto questo risultato un'altra volta.

L'ha girata in una sola ripresa?

Si, con due stacchi. Ma la scena è stata girata in una sola ripresa, ed è stato diffi cile, perchè i due uomini si guardavano negli occhi, e dovevo girare sopra le loro spalle, senza che si scorgessero le cineprese. Ho utilizzato delle angolature molto ristrette e me la sono cavata.

Non è quello che si chiama, da voi, « slow burn »?

E' stato lo « slowest burn » della storia del cinema. Credo che durasse 200 metri. E' questo il risultato di una rabbia non sfogata di sei minuti. Edgard Kennedy è all'origine dello « slow burn », che tutti capiscono, perché ci si può facilmente identificare con un uomo in collera.

Biblioteca Gino Bianco

Lei scrive gag come le vengono, o ha un repertorio?

Io scrivo il mio testo — questa macchina da scrivere viaggia con me, e senza di lei mi sento come una cinepresa senza operatore. Tutto comincia così, e non c'è niente di più penoso che la pagina bianca. Ma una volta incominciato, è eccitante!

Deve essere molto difficile descrivere un gag come la sequenza di « slow burn » di cui parlavamo. Lei dà molti dettagli o scrive alla brava?

Sono eccezionalmente prolisso nello scrivere. Descrivo e indico tutti gli aspetti tecnici del gag. Infatti, « The bellboy » aveva 170 pagine di testo per 79 minuti di proiezione. Ma questo le dà un'idea del modo con cui enuncio tecnicamente l'aspetto visuale di ogni gag perché la mia équipe funzioni veramente con me. Questa descrizione include il suono e l'ottica.

4/LA TECNICA

Lei pensa che sia importante avere l'equipaggiamento tecnico più moderno e perfezionato? Per esempio, dal suo primo film lei ha usato la gru: aveva bisogno di tutto quello che Hollywood poteva darle?

E anche di più, assolutamente. Io credo che l'industria in cui noi lavoriamo sia tecnologica. Noi non facciamo sfoggio della nostra cinepresa, ma per realizzare le nostre intenzioni, dobbiamo avere da questo lato tutto quello che c'è di meglio per poter proiettare quello che c'è di meglio dall'altro lato, sullo schermo. E io credo nell'organizzazione moderna. Io non rimprovero nulla all'« antico » se è funzionale e duraturo. Un mucchio di vecchie cose sono attuali. La Mitchell B e C è il più vecchio strumento di lavoro in questo mestiere, ma è molto difficile superare questa cinepresa. Non è facile sorpassare quello che c'è di vecchio nel sistema. I tecnici non amano che si arrivi con le novità. Ma non è l'eterna storia?

Lei ha inventato un sistema di ripresa. Potrebbe spiegarcelo?

Ho dovuto per dirigere essere in due luoghi differenti, e ho adattato un ricevitore elettronico alla macchina da presa in modo da vedere su un magnetoscopio quello che io stesso e gli attori facciamo. Ho messo a punto questo sistema undici anni fa, ed è diventato uno dei miei strumenti preferiti. Posso riproiettarmi una sequenza immediatamente, controllarla, mostrarla agli attori perché scoprano i loro errori. Essi hanno allora la possibilità di rettificare il loro « timing ».

Lei decide allora anche quale ripresa è buona?

Cioè, io so subito dopo averla girata se una ripresa è buona. Ma a volte ci può essere una lacuna tecnica a cui voglio rimediare. Col mio sistema la vedo subito. Ma come posso andare nella stanza vicina senza sapere quello che fanno i miei attori? Il magnetoscopio me lo dice. Io non ho fiducia in nessuno sul set, ma della mia macchina sì.

5/PAUSA

Giornata dura, vero Jerry?

Sì; dura e calda. Calda, dura e calda. Una dura giornata calda. Sarebbe stata una giornata molto più facile se non fosse stata così calda. E una giornata più fresca, sarebbe stata altrettanto dura, se non fosse stata altrettanto facile!

6/RITMO E MONTAGGIO

Ci dica la sua opinione sul montaggio. Ho notato che sulla scena il suo montatore capo le è sempre vicino con un magnetofono in mano e che lei gli dà delle istruzioni mentre gira.

Biblioteca Gino Bianco

Gli faccio sapere quali riprese ho intenzione di utilizzare, perché le giro così, e come montarle. E' il segreto della fabbricazione di un film. Se no si può distruggere tutto. Ogni ripresa che concepisco ha una ragione di essere, e io l'ho ben rifinita nella mia mente. D'altronde ci sono dei tagli che concepisco come idee addizionali, suscettibili di migliorare il valore ambientale. Giro anche sequenze facoltative, che non ho necessariamente previsto, ma è bene avere del materiale addizionale che si può utilizzare in una maniera o nell'altra, senza cambiare l'azione.

Ma, nel montaggio, lei cambia il suo piano iniziale?

Nel montaggio io rimetto in discussione tutto il materiale che ho preparato. A volte questo funziona, a volte no. Riguardando i frammenti si può decidere che quello che avevate previsto non quadra, ma che si potrebbe risolvere il problema in un'altra maniera. Allora ci si serve di frammenti addizionali e si monta il film diversamente.

Uno dei maggiori cambiamenti nei suoi ultimi film è proprio questo cambiamento di struttura e anche di ritmo. Lei comincia più lentamente. I suoi film indugiano all'inizio, poi acquistano velocità. Non incomincia più in maniera così scatenata come prima.

Seriamente, quando s'incomincia in maniera scatenata, il comico si sfiata. Se si comincia ad alto livello, il pubblico si attende che tutto capiti in un sol colpo. Ma se si comincia a un livello più basso, per scadente che sia il materiale, non si può che salire più in alto. Il pubblico ai nostri giorni è molto più smaliziato, conosce meglio il cinema. Ha coscienza del ritmo e della progressione. Il comico è cominciato con le torte alla crema. A quel tempo, non ci si preoccupava di progressione, si aveva un solo metraggio standard e si utilizzava un obbiettivo da cinquanta mm. per tutto. Oggi, con gli obbiettivi, la tecnologia e i progressi della commedia, bisogna fare attenzione. Più si hanno mezzi e strumenti, e più si deve cominciare al rallentatore.

Questo è molto chiaro in « Three on the couch ».

Il tempo serve pure a qualcosa. Bisogna definire il personaggio. Non dimentichiamo che abbiamo a che fare con Jerry Lewis, che ha fatto 35 film. Ora, bisogna tener conto dei ricordi dello spettatore. Ha già visto Jerry un mucchio di volte. Per fargli accettare un personaggio che non conosce, bisogna procedere con delicatezza. Non ha l'abitudine di vederlo amato dalle donne, fidanzato a un medico, a una donna medico. Bisogna suggerirgli questo cambiamento. E' per questo che nelle scene d'amore all'inizio, destinate a precisare i loro rapporti, mi concentro sulla sua schiena. Poi gli giro attorno lentamente, perché è un accaparratore ed un attore un po' pesante per quelli che non lo amano. E molti lo detestano: così, per permettere loro un momento di riesame, devo sfruttare l'occasione. Questo film è stato scritto da Samuel Taylor, uno scrittore meraviglioso, e ho dovuto così realizzare la sceneggiatura di un altro. E' stata una scommessa con me stesso e ho dovuto fare degli sforzi spaventosi per adattarmi al personaggio. C'è voluto molto tempo, due bobine e mezza, prima di permettergli di scatenarsi.

Non è questo un modo cosciente, da parte sua, di tendere alla sofisticazione?

Non amo la parola sofisticazione. Preferisco la parola adulto. La sofisticazione implica l'irrealtà, la disonestà, i falsi valori. Per me tutto ciò che è sofisticato non è reale.

Senza dubbio lei si dirige verso una nuova forma di commedia. Forse ne è meno cosciente di noi, ma analizzando i suoi film, sezionandoli...

Mi si vuole psicanalizzare!

In un certo senso, un po'.
Nei suoi primi film c'erano molte scene staccate dall'azione, scene con bambole o marionette per esempio. Oggi le sue scene comiche sembrano molto più giustificate dall'azione stessa. E' cosciente questo?

Oh, molto cosciente. Si tratta anche di una questione di maturità. Si arriva a un punto in cui per conservare il proprio buon senso si ha bisogno di più uniformità. All'inizio, quando uno debutta, lo si lascia creare delle sequenze comiche informali, senza piano né direzione, perché si vuol vedere dove riesce a arrivare. Ma una volta che ha stabi-

Biblioteca Gino Bianco

lito le sue capacità, si vuole vedere in lui una progressione, una spinta, si vuole che abbia una formula o un piano stabilito, in mancanza del quale, lo si considera come eterno novizio. Deve progredire, tentare cose nuove, e rompersi la testa di tanto in tanto. Questa spinta, questo cambiamento, dall'epoca in cui avevo 20 anni, fino a questa in cui ne ho 41, copre 21 anni. Se nel frattempo non avessi appreso un certo grado di conoscenza tecnica e cinematografica, sarei in un grosso guaio. Molte persone conservano un approccio infantile al mondo, e non si evolvono mai.

Cosa succede allora se ha voglia di girare una scena di grossa comicità: torte in faccia per esempio?

Cercherei di inglobarla nel tutto, di trovarle una ragione e una meccanica per incorporarla nel film. Ma sovrapporla semplicemente all'insieme nuocerebbe al film. Se io posso rivestirla, mascherarla in maniera che faccia parte integrante del tutto, perfetto! Ma essa non deve interferire con la progressione drammatica.

Mi sbaglio o in « Way way out » (Destinazione Luna) (2) lei ha solo introdotto una scena congeniale, quella del night club in cui una ragazza le versa dello champagne sulla testa?

Si, è la sola scena del film che mi ha un po' divertito. Ma si potrebbe parlare di film migliori...

7/LA FOTOGRAFIA

Parliamo della fotografia, se ne ha voglia. Il suo capo operatore da parecchi film è Wallace Kelley. Egli aveva lavorato con Alfred Hitchcock prima...

Con Hitchcock, De Mille, e un mucchio di gente. E da quando l'ho incontrato non voglio altri che Wally.

Quali qualità chiede a un operatore capo?

Credo di averlo scelto perché mi avevano detto che era molto difficile sul lavoro, e questa reputazione lo precedeva dappertutto. E' un grosso lavoratore, che esige molto da se stesso e dotato di una grande integrità. Ha bisogno di credere a quello che fa. Se è il caso sa resistervi, e io adoro una buona battaglia! D'altra parte, si batte per il risultato, è il prodotto finale che conta. Io compongo le inquadrature, le organizzo, mi siedo alla cinepresa e ci vivo sopra finché non ho segnato tutti i miei movimenti di macchina per la gru, o il dolly. Una volta soddisfatto, gli lascio libero il campo, ed egli illumina ciò che ho elaborato. Wally ha dovuto imparare a lavorare diversamente con me perché aveva l'abitudine di comporre tutto il suo materiale. Ma io credo che un vero regista deve farlo lui stesso.

Lei gli chiede di essere in permanente aspettativa. Per esempio, nella grande scena di trasformazione di « The nutty professor » (Le folli notti del dottor Jerryl) non era avvisato dei cambiamenti di trucco?

No, non gli ho detto quello che stavo per fare. Gli ho mostrato lo spazio dove mi sarei mosso, ho regolato le profondità e gli ho indicato il grado di penombra di cui avevo bisogno. Poi ho guardato nell'obbiettivo e ho studiato come avrei regolato tecnicamente quella trasformazione. Egli si è adattato alla scena, poiché è un uomo molto duttile. Conosce la sua arte meglio di tutti, è competente, incoraggiante nel suo lavoro.

Regola i movimenti di macchina sulla carta?

Per il novanta per cento sono messi a punto in anticipo. So quali piani mi occorrono e li preparo secondo il mio materiale. Ma ci sono scene per cui non si può disegnare il piano in anticipo e in cui bisogna essere semplici e diretti.

Ci parli di un altro dei suoi amici, Bill Richmond, il suo co-sceneggiatore. Lei lavora in équipe con lui, è il suo collaboratore più stretto in tutte le sceneggiature.

(2) di Gordon Douglas.

Biblioteca Gino Bianco

E' il mio apprendista divenuto maestro!

Quando il soggetto non è suo, quale è il suo criterio di selezione?

Bill e io lavoriamo sempre insieme, non ci separiamo mai. Scriviamo delle sezioni intere che ci ripartiamo dopo avere fatto il nostro piano.

Anche quando la sceneggiatura è di Sam Taylor?

Per « Tre sul divano » Bill e io abbiamo pigmentato il testo di Sam Taylor e l'abbiamo adattato per Jerry Lewis. Bill ha fatto un lavoro fantastico perché questo film fosse per Jerry. Egli si è sviluppato straordinariamente negli ultimi cinque o sei anni.

Scriverete insieme il vostro prossimo film?

Sì, noi andiamo d'accordo perfettamente e siamo felici di lavorare insieme. Abbiamo il medesimo genere di rapporto che esiste tra Billy Wilder e I. A. L. Diamond. Essi si completano. A volte i rapporti sono molto buoni, a volte molto cattivi, e questo è anche il caso per me e Bill Richmond.

8/IL VISIVO E IL PARLATO

Ci dica qualcosa della grande scena di distruzione in « The patsy », quando è seduto al piano dell'insegnante di musica. Qual'è il criterio dell'evoluzione di una scena come quella, per lei? Incomincia lentamente, prendendo via via proporzioni sempre maggiori...

Era strana?

Irresistibile. La migliore scena del film. Ce ne parli.

E' stata preparata molto accuratamente, e ripetuta diverse volte. Era necessario dal punto di vista tecnico, perché era molto difficile da illuminare e da girare.

Ne vale ben la pena, perché sono proprio quelle le scene migliori. Tutti si ricordano di W. C. Fields che distruggeva trenta automobili o di Laurel e Hardy che abbattevano il cottage di James Finlayson...

Certamente, e voglio citare un grande autore, Richard Brooks, secondo me uno dei migliori registi del mondo... ha scritto questo, in un articolo, e cito a memoria: « Dobbiamo rispettare e riconoscere l'importanza del suono, perché è vitale, ma l'aspetto visivo lo è ancora di più ». E soggiungeva: « Non posso raccontarvi cosa dicesse Gary Grant in " Gunga Din ", ma posso descrivervi l'espressione del suo volto quando è morto il portatore d'acqua ». E' un esempio veramente incisivo e che colpisce. Ho sempre pensato che in un film, quando si concepisce una sequenza altamente visiva, tutto è risolto. Ma fermarsi alle battutine e alle repliche, è dare troppo poco al pubblico, che magari non se ne lamenterà, ma non ricorderà nulla.

Credo che ci si ricordi maggiormente delle frasi che restano in sospeso. Per esempio, in « The patsy » c'è una lunga scena d'inizio, dove lei parla molto senza terminare una sola frase, mangiando le parole. Questa scena colpisce molto gli spettatori. Sperimenta questo tipo di finto dialogo su nastro magnetico, immagino?

No, improvviso. L'ha sentito nel film esattamente come l'ho improvvisato.

Dunque i giochi di parole hanno importanza per lei.

Ciò che ho minimizzato poco fa è la comicità scritta (ta-ta-ta-parola chiave-caduta-risata) opposta alla comicità-visiva. Il dialogo spezzettato, al contrario, dove i difetti di pronuncia, la barriera verbale, qualcuno che non riesce a pronunciare un nome, per me, è un fatto visivo. E' visivo l'osservare l'espressione impacciata di qualcuno che non riesce a pronunciare... (sfilza di onomatopee indescrivibili). Quando si vuole pronunciare un nome complicato, Stalbo Fabelotman, non si è lontani da Sty...fabe...pol... ecc. (altra serie di onomatopee). La comicità verbale è limitata, può riuscire su disco o alla radio, ma non in un film.

Gli oggetti hanno molta importanza per lei. Nella stessa scena di « The patsy » lei usa diversi accessori.

Biblioteca Gino Bianco

« Tre sul divano ».

Sì, un vassoio, un secchio di ghiaccio e dei cubetti di ghiaccio. Gli accessori sono tutto in un film comico, perché sono il colmo del visivo, e dicono più di qualsiasi parola.

Per quanto riguarda le sue relazioni con gli attori, lei sembra preferire lavorare con la stessa « gang »: Kathleen Freeman, Fritz Feld, Buddy Lester, Del Moore. Una vera troupe di repertorio.

Sono dei grandi professionisti, attori sui quali si può contare, e buoni personaggi. Essi non mi rallentano mai e non mi ingombrano un film. Avete un bel vederli spesso, quando sono là, è come se voi li vedeste la prima volta. Questa è la misura del loro talento.

Una parte del nostro piacere viene dal loro ritorno periodico. Spesso la gente mi parla di Kathleen Freeman, per esempio, e l'associano a lei.

E' perfetta, è un essere profondamente umano e un'attrice meravigliosa.

9/JERRY E IL SUO DOPPIO

Come ha messo a punto i tratti fisici e la pettinatura di Buddy Love?

Ho semplicemente cercato di immaginare a cosa rassomiglierebbe un idiota insopportabile. Ho fatto delle ricerche molto efficaci, mi bastava uscire nella strada, e lo ritrovavo su tutti gli angoli dei marciapiedi.

Ha anche qualche ricordo preciso?

Mi ricordo di aver avuto a che fare con ogni genere di persone, e di averli fusi in un solo personaggio: il risultato fu Buddy Love. Io l'ho detestato immediatamente. Non riuscivo a interpretarlo. Per me era un puro veleno e se ha un'esistenza reale, è perché l'ho odiato profondamente. Interpretarlo è stato insopportabile. Nel mio piano di lavoro, ho messo tutte le sue scene alla fine della lavorazione, quando non avevo più una sola scena da girare con il professore.

La trasformazione del professore in Buddy Love è fisicamente dolorosa, ma il ritorno all'originale è senza dolore, perché?

Perché ogni volta che si entra in una situazione di piacere non si sente niente altro. C'è un'eccitazione e una fretta di arrivare che copre tutto. Ma avvicinarsi a qualcuno che non si vuole essere, è molto penoso. La sua osservazione è curiosa, perché all'inizio io non volevo che il professore ridiventasse se stesso. Io non volevo mostrare il periodo di transizione emozionale. Non ho mai filmato il cambiamento salvo nel-

Biblioteca Gino Bianco

l'ultima scena, dove lo si vede ritrovare la sua vecchia personalità. E il solo dolore che ho mostrato era il suo dolore di fare delle cose sporche, in quanto individuo. Ma l'aspetto schizofrenico di ogni essere umano è una cosa penosa da considerare. Noi non vogliamo fare male ad altri o che altri ne faccia a noi. Se voi analizzate quella sceneggiatura, tutto quello che ho cercato di dire era: restiamo noi stessi.

Ma il professore non provava qualche piacere a essere Buddy Love?

Certo, tutti vorrebbero ogni tanto colpire qualcuno al mento, ma questo impulso non è di tutti i giorni. Io credo d'altronde che le persone preferirebbero superarlo. Non è un atto di cui la gente accarezza l'idea dicendosi: « Sarebbe bello poter colpire qualcuno in pieno viso ». Ciò sarebbe dar prova di una ostilità morbosa. Se nessuno vi stuzzica, se un tanghero non vi malmena, voi non pensate a brutalizzare una terza persona. A volte io mi alzo, al mattino, fischiettando, di buon umore, fino a che qualcuno non mi accarezza contro-pelo, in quel momento scarico la mia collera su qualcun altro.

Il suo doppio le permette così di odiare se stesso: non deve più detestare gli altri. Io credo che sia il soggetto principale del film. Infine, è una lotta a morte tra sè e sè.

Io non ho mai voluto esprimere tutte le cose che lei mi fa dire! Fino alla nostra piccola discussione, non avevo mai capito fino a che punto fossi intelligente...

Jerry... non è lei: è l'altro!

O.K.... touché...

10/L'AVVENIRE

Lei rivede i suoi vecchi film?

Sicuro, ci sono obbligato, i miei figli li adorano e io sono preso in trappola! Sa lei cosa è successo con « The big mouth » (Il ciarlatano)? Ho ricevuto una telefonata dagli U.S.A.; dalle prime stime, il film commercialmente va meglio di tutti quelli che ho realizzato. Ne sono tutto eccitato, non me l'aspettavo.

E' molto importante per lei?

Molto. E' questione di vita o di morte, per dire le cose semplicemente. La soddisfazione di averlo fatto c'è, ma ci vuole il successo commerciale per avere voglia di continuare. L'economia del cinema è una cosa così importante che la soddisfazione non basta. Basta per il produttore indipendente, ma io voglio girare un altro film e non posso farlo che dopo aver ricuperato i dollari che ho investito nel precedente. Io rimetto in circolazione i miei proventi. Non mi servo di essi per compararmi un'altra macchina, li riinvesto.

Un giorno farò un film drammatico, ma non davanti alle macchine da presa, dietro. Ne sto preparando uno già sin d'ora, tratto da un libro meraviglioso, e che esige il talento di un regista dotato di senso comico.

Finora lei ha sempre avuto molta paura di intraprendere un film drammatico...

Davanti alla cinepresa, perché ci sono troppe persone capaci di farlo meglio di me, ma dietro la cinepresa no. Non c'è niente nella commedia che non sia drammatico. Dirigere un film comico è in sé una situazione molto drammatica.

Le migliori commedie sono le più crudeli e i suoi film lo sono estremamente a volte.

La commedia è sempre crudele, perché suppone che si rida di se stessi. Anche Chaplin era molto aggressivo. Ma quelli che glielo rimproveravano in fondo gliene vogliono per non poterlo essere loro stessi.

Nello stesso modo in cui ha fatto film sull'attore, perché non pensa di fare un giorno un film sul regista dove esprimere tutti i suoi problemi?

Non penso che ciò sarebbe interessante. Non ci ho mai pensato finora. Non so cosa ci capirebbe il pubblico. Ma esaminerò questa idea e, se porta a qualcosa, la metterò su carta e diventeremo soci!

Intervista di **Robert Benayoun** e **André S. Labarthe**; trascritta da **Robert Benayoun** e pubblicata per concessione della ORTF, di Jerry Lewis, di « Cinéastes de notre temps » e dei « Cahiers du cinéma ».

Biblioteca Gino Bianco

filmstudio 70

via degli Orti d'Alibert 1/c Roma

La necessità, da più parti sentita ed espressa, di un organismo con sede stabile che curi la programmazione completa e continuata di film a lungo e a corto metraggio, dai classici della storia del cinema alla più recente produzione sperimentale, ha promosso la nascita del « filmstudio 70 ». La possibilità di vedere tali film, spesso a passo ridotto, e generalmente esclusi dai normali circuiti di distribuzione, non soddisfa ormai l'esigenza di soli « specialisti » ma quella di un pubblico, giovane in particolare, sempre più vasto ed attento. Nelle principali città europee e americane sono numerose le sale pubbliche che offrono esclusivamente questo genere di programmi e registrano un notevole successo di pubblico anche quando si trovano ad operare a fianco dei locali Musei del Cinema o delle sale delle Cineteche. In Italia non solo non esiste niente del genere ma iniziative private in questo senso, anche se teoricamente possibili, sono praticamente ostacolate da una serie di impedimenti di ordine giuridico posti da leggi fasciste ancora in vigore. La nuova legge sul cinema, che obbliga i circoli del cinema aderenti alle Federazioni Nazionali riconosciute a proiettare in sale autorizzate, non prevede, e praticamente esclude, la possibilità di creare piccole sale pubbliche specializzate nella programmazione libera e permanente di classici come di film sperimentali, stranieri e italiani, a passo normale e ridotto, privi del visto di censura. « filmstudio 70 » si propone di superare gli attuali limiti dei circoli del cinema, pur mantenendo il carattere di associazione privata, senza per questo scadere nel « santuario » riservato a pochi esperti.

Attraverso un'azione culturale che faccia forza sulla articolazione il più possibile varia e completa dei programmi e sulla periodicità giornaliera delle proiezioni, « filmstudio 70 » intende favorire lo sviluppo di un nuovo rapporto tra cinema e pubblico.

Nel corso della stagione di proiezioni 1967/68 sono stati finora proiettati film di R. Clair, B. Christensen, F. Lang, V. Sjostrom, R. Polanski, H. G. Clouzot, J. Ford, J. Renoir, C. T. Dreyer, A. Hitchcok, E. von Stroheim, A. Munk, B. Keaton, J. Losey, C. Chaplin, H. Lloyd, E. Rohmer, M. Carné, E. Lubitsch, J. Vigo, M. Sennet, F. W. Murnau, J. M. Straub, K. Mizoguchi, J. Epstein, F. Léger, J. Becker, L. Buñuel, A. Resnais, G. Markopoulos, A. Leonardi, L. Delluc, J. Cocteau, R. Scavolini, S. M. Ejzenstein, D. Vertov, J. Skolimowski, L. Kulesov, A. Dovzenko, E. L. Dzigan, M. Schifano e E. Rosboch, S. Brakhage, A. Meader, S. Alvarez, M. Stiller, B. Barnet, M. Kalatazov, C. Kozincev e L. Trauberg, Pudovkin, J. Protazanov, J. L. Godard, Kramer, N. McLaren, G. Glover, G. Munro, A. Lipsett, B. Longpré, R. Jodoin, D. Owen, G. Groulx, G. Potterton, G. Mingozzi, R. Kroitor, C. Perron, G. Kaczender e M. Malachat, M. Brault, C. Jotra, T. Macarteney-Filgate, J. Bobet, W. Koenig, J. Godbout e J. Rouch, J. Kemeny e D. Brittain, L. Portugais ecc.

Biblioteca Gino Bianco

LA CRITICA DEL NONNO

Biblioteca Gino Bianco

Il riferimento al pezzo di Alfonso Gatto « Ragazzi, c'è poco da ridere » comparso sul n. 10 di « Vie Nuove » del 7/3/68 non è occasionale.

Biblioteca Gino Bianco

GLI IRREQUIETI: *JERZY SKOLIMOWSKI*

Intervista col regista

POLONIA, MANI IN ALTO!

Come ha debuttato nel cinema? Come ha conosciuto Wajda?
Per caso, io mi occupavo di poesia in quel momento. Stavo per scrivere qualche cosa alla Casa degli Scrittori e poi, un giorno, ho visto Wajda. Correva nei giardini alla ricerca di sceneggiature. Ciò ha l'aria di uno scherzo, ma è vero. Allora mi sono messo sotto un albero e Wajda a forza di girare intorno mi è cascato addosso. Gli ho detto che forse avremmo potuto fare un film e gli ho dato l'idea degli « Ingenui perversi ».
E Polanski?
Lo conoscevo già, ma non come uomo di cinema. L'avevo incontrato nelle Jam-session. Abbiamo bevuto del whisky insieme. Tutto ciò aveva niente a che fare con il cinema. E poi, quando Wajda è stato d'accordo sul soggetto che doveva essere gli « Ingenui perversi », tutto è stato molto veloce. Ho scritto la sceneggiatura con Andrzejewski che è un grande scrittore polacco. Il nostro testo è stato immediatamente accettato da Wajda. All'inizio della realizzazione Wajda mi ha proposto di entrare alla Scuola superiore di cinematografia. Vi sono entrato al momento che Polanski stava uscendo. Mi ha parlato dell'idea del « Coltello nell'acqua ». Ci siamo messi a lavorare insieme. Ed ecco, ero lanciato nel mondo del cinema.
Ha lavorato al suo inizio con Wajda e Polanski che rappresentano due generazioni, due attitudini molto differenti verso la vita e il cinema. A chi si sente più vicino? Con chi pensa di avere più punti in comune?
Wajda ha 40 anni, Polanski 33 anni ed io 30. Sono dunque fatalmente più vicino a Polanski ma mi è difficile parlare di differenza tra le generazioni. Gli altri registi polacchi ed io stesso siamo dei casi individuali. Per esempio, quando incontro Polanski, ci abbracciamo e cominciamo a urlare che ci siamo solo noi due al mondo, ma è tutto.
Il suo primo film, « Rysopis », l'ha fatto prima di terminare la scuola?
L'ho fatto durante i quattro anni che ho passato a scuola e l'ho finito al momento di uscirne.
E' vero che « Rysopis » doveva essere la prima parte di una trilogia della quale la seconda non ha potuto essere girata a causa dell'opposizione delle autorità e della quale la terza è « Walk over »?

Biblioteca Gino Bianco

Ho già sentito questa storia e vi assicuro che è un mito. E' tuttavia esatto che io pensassi a una specie di ciclo. « Rysopis » ne era il primo anello della catena; « Walk over » il secondo e avevo l'intenzione di continuare. « Barriera » è di una impostazione un po' differente, ma nulla dice che io non ritorni al personaggio di Lesczyc che è l'eroe dei miei due primi films.

« Barriera » dà l'impressione di una sceneggiatura costruita meglio, più continua dei film precedenti...

Ebbene, è una impressione falsa. Ben inteso io seguo sempre, d'abitudine, la sceneggiatura fin dall'inizio. Ma in « Barriera » non ce n'è praticamente.

Il suo film tuttavia sembra più elaborato. La scenografia e la colonna sonora hanno più importanza. Ha lavorato in stretto legame con il suo tecnico del suono e il suo scenografo?

Conoscete le condizioni nelle quali il mio film è stato fatto? Non mi piace molto dilungarmi a questo proposito e non vi dirò che qualche parola. Questo film doveva essere fatto da un altro, da Karabasz, il documentarista. Ho scritto la sceneggiatura per Karabasz. Ho seguito le sue indicazioni. Non pensavo assolutamente di dovermi occupare della messa in scena. Karabasz ha cominciato a girare. Ha speso la metà del bilancio e poi si è ammalato. Allora mi hanno domandato di ultimare il film. Ho scritto la sceneggiatura ma non è una sceneggiatura per me. Non corrisponde a quello che voglio fare al cinema. Ho dunque risposto che tutto quello che potevo fare era un altro film. Non potevo continuare quello già cominciato. Ho gettato tutto, non ho guardato nulla e con la metà dei soldi ho fatto un nuovo film.

Vede perché non posso rispondere alla sua domanda? Ho dovuto fare quasi tutto da solo perché c'era ben poco denaro. Quando ho avuto bisogno di uno scenografo, ho fatto io stesso gran parte dello scenario. Non c'era denaro, allora tutti fuggivano. « Barriera » non è stato fatto in condizioni normali. Ho avuto tre direttori di produzione. Sono fuggiti l'uno dopo l'altro. Ci sono stati tre scenografi e nessuno dei tre ha fatto nulla. Sono poche le persone che hanno lavorato dall'inizio alla fine, in questo film. Allora ho dovuto occuparmi di tutto, fare dei bozzetti di scenografia, ad esempio. Ho dovuto occuparmi di problemi che normalmente il regista deve lasciare ad altre persone. Il produttore era completamente sommerso dalla situazione.

La prima sceneggiatura, la sceneggiatura che ha scritto per Karabasz, ha qualche rapporto con il film che ha fatto poi?

Il solo punto comune è che l'eroe era anche uno studente, ma nella prima sceneggiatura era un tipo che veniva dalla campagna, una specie di buono a nulla. Nel mio film il personaggio è molto differente. Anche la ragazza è molto diversa. Avevo proposto a Karabasz di farne una guidatrice di tram. Aveva trovato ciò inverosimile. Per lui una graziosa ragazza non poteva essere guidatrice di tram.

Benché « Barriera » sia molto differente da « Rysopis » e « Walk over », si trovano molti rapporti tra le sue tre opere. L'eroe dapprima. Egli deambula, cammina sempre senza una meta precisa. Non c'è qualche rassomiglianza tra questo nuovo personaggio e i personaggi di « Rysopis » e « Walk over »?

In questo sta, se volete, la mia concezione personale della drammaturgia. In tutti i miei film, in tutto quello che ho scritto c'è sempre un personaggio che va da un posto all'altro, dal punto A al punto B, poi dal punto B al punto C e così di seguito. E che ne risulta? Qualche volta niente del tutto. Altre volte ci saranno dei contatti. Io credo che ciò è esattamente quello che ci capita. Nella vita anche noi ci spostiamo sempre. Voglio dimostrare che questo atto fisico è legato, d'altronde, a un altro atto, intellettuale, e spirituale.

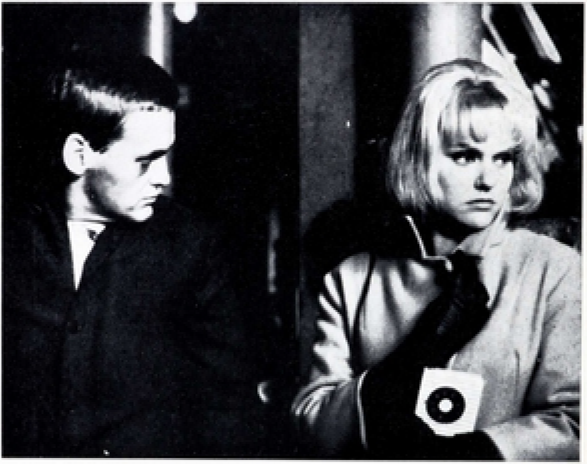
In « Barriera » la scenografia sembra sovente più importante della storia stessa.

E' vero. Vi ho già detto che ho girato senza sceneggiatura. Il giorno che ho visto questo enorme edificio, là dove c'è il ristorante — in realtà è un ufficio — sono stato colpito dall'aspetto straordinario dello scenario. Non sapevo ancora cosa avrei messo ma ho cominciato a preparare la cosa, a riflettere. Era un punto di partenza.

La hall anche... Mi sono detto che, se attaccavo una corda al soffitto per mettere la macchina da presa in fondo avrei potuto approfittare dell'enormità dell'edificio. Avrei potuto filmare senza treppiede, senza carrello, senza dolly, senza niente. Semplicemente camminando avrei potuto ottenere un movimento fluidissimo. Non mi sono occupato del contenuto della scena se non in seguito. So che questo modo di procedere è abbastanza paradossale. Subordino il racconto alle possibilità tecniche. E non si tratta per me di un giuoco gratuito.

Biblioteca Gino Bianco

Non c'è, nel suo film, un cambiamento di tono. C'è questo personaggio che cammina, fisicamente e moralmente, ma mentre in « Rysopis » e « Walk over » il tono mirava alla secchezza e anche al realismo, qui siamo in pieno barocco. La scena del banchetto, del ballo, fanno immediatamente pensare a « Ceneri e diamanti » anche se la sua intenzione è lontano da quella di Wajda.
Quello che lei mi dice mi sorprende, penso che ci sia una differenza fondamentale tra l'accostamento di Wajda e il mio. Wajda è profondamente impegnato nella sua scena del ballo. Parla a nome della sua generazione. Io la guardo a distanza in una maniera molto più ironica, mostrando questi signori e i loro canti patriottici, me ne rido un po'. Credo che sia questo che rappresenta la differenza delle generazioni. In Wajda non c'è alcuna ironia. In « Ceneri e diamanti » c'era una canzone patriottica,



« Walk over ».

quelli che la cantavano avevano le lacrime agli occhi, quelli che l'ascoltavano avevano le lacrime agli occhi. Nel mio film c'è anche una canzone che cantano i vecchi combattenti, ma loro soli hanno le lacrime agli occhi. Io ci scherzo un po' su e lo spettatore anche.
Torniamo allo stile; lei pensa che ci sia, da questo punto di vista, un cambiamento in « Barriera » in rapporto ai suoi altri film?
Sì, io penso che ci sia un cambiamento o piuttosto una evoluzione logica, normale, legata alle possibilità tecniche di cui io disponevo. Per esempio per fare « Rysopis » ho dovuto portare io stesso la macchina da presa sulle spalle e quando dovevamo andare in esterno il mio operatore ed io prendevamo il tram. E' il film di due giovani che prendevano il tram per girare. Quando ho cominciato « Walk over », mi sono trovato quasi inesperto alla testa di una équipe tecnica completa, provvista di materiale

Biblioteca Gino Bianco

professionale. Allora mi sono divertito a fare il film in un numero molto ridotto di inquadrature; venticinque o trenta, non di più. Tutti mi dicevano: lei è completamente pazzo, non può farlo. Per me era una specie di scommessa. Volevo provare che ero capace di farlo e anche verificare la mia maestria tecnica, facendo con il materiale che si metteva a mia disposizione cose che normalmente richiedevano più mezzi. « Barriera » è stata influenzata dall'assenza della sceneggiatura. In mancanza di uno scritto, ero obbligato a gonfiare ogni scena con degli elementi accessori, degli effetti visuali e sonori. Perché sapete, si aveva l'impressione che tutto potesse andare in polvere. Il solo modo di salvarmi era di rinvigorire il mio film in questa maniera. E' questo che gli ha dato una struttura, questo che ha permesso di tenere tutto insieme.

Conosce il teatro dell'assurdo? Pensa di esserne influenzato?

Non so molto bene cosa sia il teatro dell'assurdo. Non lo conosciamo in Polonia. Al contrario mi piace molto l'assurdo di per sé stesso. Ci sono molte cose assurde nel mio film... L'avete avvertito anche voi. Ma è tutto. Non credo che si possa stabilire una filiazione.

Passa dunque da uno stile reale a uno stile diciamo più allegorico. Non ci sono per questo motivo, delle ragioni più profonde dei semplici imperativi tecnici?

Nei miei primi due film si trovano già degli elementi diciamo allegorici o se vuole, surreali. Me l'hanno fatto notare d'altronde anche in Polonia. Io vado forse un po' più lontano, ma tutto era già in potenza, se si può dire, in « Rysopis » e in « Walk over »... E poi che cosa intendete per allegorico?

Ci sono molti personaggi, che non sono reali, che hanno bisogno di una « chiave »...

Per esempio?

Per esempio la scena del ballo. I personaggi e ciò che dicono non si può comprendere come cosa reale... C'è il duello con la macchina...

Ma ciò che mi dice vale anche per i miei altri due film. Prenda il duello con la macchina, e allora la scena può essere considerata a due livelli: reale e no. Quando ho avuto questa idea, la prima cosa che feci fu di sedermi in una macchina e di cominciare a provocare i pedoni... Quanto ai significati nascosti, ebbene nel mio film ci sono, a un certo momento, una sciabola e una valigia e ne ho parlato alle autorità a cui dovevo sottoporre il mio abbozzo di sceneggiatura. Mi hanno domandato se la sciabola era una critica contro gli ex-combattenti e se la valigia era un simbolo dell'eredità molto scarsa trasmessa dagli anziani ai giovani. Io mi sono accontentato di alzare le spalle.

Credo che, in « Rysopis », ci fosse già una valigia, vero?

Sì, ma era più piccola. L'eroe alla fine del film correva con essa verso la stazione.

Quale era secondo lei la situazione del cinema polacco all'epoca che ha iniziato? E ora? C'è una crisi legata eventualmente alla situazione economica e sociale?

Io non leggo che i giornali polacchi, perché le mie conoscenze linguistiche non mi permettono di leggerne altri. Adesso nei giornali polacchi non si dice nulla di crisi politiche, economiche o cinematografiche. Non posso quindi pronunciarmi a questo proposito.

Verso gli anni 1960-1967, la moda voleva che si abbandonassero i temi eroici: guerra, resistenza, campo di concentramento, per dei soggetti diciamo più attuali. Sembra che oggi ci sia un movimento inverso, un ritorno al film storico, al grande spettacolo.

Sì, ma non vedo che cosa potrei dirle a questo proposito. La situazione è su per giù come la descrive. Si ritorna ai vecchi temi, agli eroi positivi. Io sono per la mia strada, faccio ciò che ho voglia di fare; non ho alcuna influenza e non desidero averne. Faccio i miei film un po' in margine. Quanto alle grandi superproduzioni mi annoiano profondamente.

Ci sono nei suoi film molte allusioni religiose. Che ne pensa?

La vita di un paese è fatta di molti elementi. La religione è uno di loro. Voglio mostrare questi elementi come li tratta la mia generazione, con indifferenza.

Lei ha parlato di Wajda e Polanski. E Munk?

Ho avuto la grande fortuna di potermi considerare come l'amico di Andrej Munk. Mentre ero alla scuola, Munk è stato il primo ad interessarsi ai miei lavori, a seguire la mia evoluzione, ho fatto tutto ciò che ho potuto per ottenere il Prix André Munk che è stato assegnato l'anno passato e sono stato lietissimo di ottenerlo. Avevo una grande stima per lui.

Biblioteca Gino Bianco

Da quali cineasti riconosce di essere stato influenzato? A proposito di « Barriera », si è parlato di Fellini. E' d'accordo?
Spero proprio che nessun regista abbia esercitato dell'influenza su di me. Però ce ne sono diversi che apprezzo molto; o piuttosto di essi apprezzo molto certe opere perché è molto difficile accettare qualcuno in blocco. A me piacciono enormemente certi film di Fellini, numerose scene dei film di Godard. Mi piacciono molto i giovani cechi, numerosi punti di « Cul de sac » di Polanski e molte cose dell'opera di Wajda.

Tomàs Perez-Turrent, Carlos Rodriguez Sans, Alvaro del Amo

Rysopis, Walk over, Bariera, Départ

La testa, le gambe, la rincorsa, il salto

O ogni incrocio nasconde qualcosa, ci dice l'eroe di RYSOPIS (Segni particolari: nessuno). All'incrocio di tutte le influenze, cioè di nessuna, come le opere di tutti i veri innovatori, i due film di Jerzy Skolimowski ci svelano sul filo delle immagini la personalità, dapprima inafferrabile, del loro creatore. Si è parlato di Godard, con ragione senza dubbio, ma di un Godard allora che non sarebbe mai all'ultimo respiro né a corto d'ispirazione. O ancora di Antonioni: poiché Skolimowski, moderno come lui, esprime la difficoltà di esistere a livello di paesaggi che vanno dalle distese di ferraglia e di detriti al complesso industriale. Ma se « Il grido », per esempio, è una splendida 50 Km di marcia, « Rysopis » e « Walk ower » sono allora (e la loro lunghezza, 2100 m., li situa a metà strada tra queste due prove), una 3000 siepi o una 4 x 400 di cui l'autore assicurerebbe tutti i cambi. I suoi film infatti sono delle incessanti peregrinazioni, corse folli a perdifiato, dove il suo personaggio prende un tram al volo, salta da un treno in marcia e si arrampica su una moto, scala palizzate e discende scale, il tutto tra qualche combattimento di boxe. Nei due film di cui fu sceneggiatore si parlava già molto di sport e all'occasione lo si praticava anche. L'Andrea degli « Ingenui perversi », medico sportivo, cavalcava la sua lambretta e sognava scalate, e l'altro Andrea ne « Il coltello nell'acqua », giornalista sportivo, si dedicava alla vela ascoltando alla radio il reportage di un incontro di boxe. Skolimowski stesso interpretava negli « Ingenui » qualche scena come boxeur spaccamontagne. E' che il corpo è la sola certezza, la sola fonte sicura di felicità. Sentirsi a proprio agio, conoscersi bene, esercitare il controllo totale sui propri gesti e movimenti, come Andrea nella prima scena degli « Ingenui » che nello stesso tempo si rade legge il giornale aziona il magnetofono e beve il suo caffè, ecco già un programma ambizioso ma realizzabile, prima di affrontare problemi più complessi che rischiano di non trovare soluzione.

Skolimowski, atleta completo, è anche un uomo-orchestra? Etnologo, poeta, drammaturgo, boxeur, sceneggiatore, attore, dialoghista, scenografo, non ebbe requie nel diventare un solista, nel creare, interpretare e dirigere le proprie opere. E' quello che egli fa da due anni. Ancora una volta risulta che non si scrive niente di definitivo sulla storia del cinema, che si tratta di riesaminare continuamente. Per considerabili che siano le personalità di Polanski e di Wajda, ci è permesso di vedere oggi quanto

Biblioteca Gino Bianco

hanno potuto essere influenzate dalla presenza a loro fianco di Skolimowski. Degli « Ingenui » tutti avevano notato il carattere così poco wajdiano; certo Andrejewski (l'autore di « Cenere e diamanti ») ha collaborato anch'egli alla sceneggiatura, ma aveva 50 anni, e gli « Ingenui » presenta un punto di vista giovane sui giovani. E' proprio lo Skolimowski di 22 anni che ebbe una influenza determinante. Assenza completa di simbolismo, unità di tempo, studio minuzioso e ininterrotto dell'eroe, cura di dipingere il presente, sono queste le preoccupazioni già care al nostro uomo (1). Ne « Il coltello » medesimo concentrarsi dell'azione, stesso gioco dove i protagonisti si sfidano (qui una partita a « sciangai », nell'altro un gioco con i fiammiferi di una scatola), stessa riflessione sulla gioventù. Come per meglio confondere le carte, l'eroe degli « Ingenui » portava lo stesso nome di Wajda. Ne « Il coltello » Andrea è questa volta l'uomo di 35 anni imborghesito, come sarà il medico degli « Ingenui », come diventerà senza dubbio lo studente che egli disprezza e che non ha nome, perché senza dubbio non è che un altro lui stesso più giovane. E d'altra parte, lo sceneggiatore raffigurandosi in lui, Andrea accusa questo sdoppiamento fingendo di chiamarsi Basile. Sovrapponendo, come si dice in ottica, le immagini dei due Andrea (il giovane medico di 25 anni, il giornalista di 35) Skolimowski ci presenta una sola immagine binoculare, l'Andrea di « Walk over », che sta per raggiungere la trentina e si sente invecchiare. Ma qui ancora un leggero sfalsamento impedisce la identificazione totale. Skolimowski ha 23-25 anni quando gira « Rysopis », e il suo eroe 24, poi ne ha 27 al momento di « Walk over », e Andrea 30. Il margine di libertà è qui ridotto allo stremo. Oramai l'autore si esprime in prima persona.

« Rysopis » e « Walk over » sono solo imperfettamente una autobiografia, poiché l'esistenza di Andrea Leszczyk ricorda solo in certi punti quella del regista. Si tratta più esattamente del ritratto di qualcuno che gli assomiglia come un fratello (« Cosa vuol dire, assomigliare? » J. S.). La frontiera tra il vero e il fittizio, tra l'« io » e il « lui » è imprecisa, e la grande originalità di Skolimowski è di abolire la distinzione tra soggettivo e oggettivo. Non smettiamo di « seguire » Andrea ma vediamo e sentiamo il mondo come lui, e diventiamo nello stesso tempo giudici e parte in causa. Senza dubbio mai un film aveva spinto sino a questo punto l'identificazione con un personaggio principale, e senza alcun ricorso al flash-back, né alle false buone soluzioni del commento fuori campo o della camera soggettiva (2) già usata da Daves o da Montgomery. Skolimowski, nella preoccupazione di far prendere parte a un'esperienza personale, concentra i suoi film nel tempo, e non è mai su più di un giorno o due che essi si svolgono, « Walk over » ritrovando Andrea 6 anni dopo la sua partenza per il servizio militare. Ma allora durante quelle ore cruciali in cui l'eroe fa, senza veramente volerlo, il bilancio della sua vita, la camera non lo abbandona più. 39 inquadrature in « Rysopis », 29 in « Walk over », ecco come, a prezzo di tutte le prodezze tecniche, l'autore conta di cogliere con tutta la fluidità possibile l'itinerario del suo personaggio. Ma egli circoscrive le sue evoluzioni nella maniera più sconcertante. Nessuna drammatizzazione qui, nessuna logica apparente di sentimenti o di atti, pezzi di frasi raccolti al volo, volti intravisti, direzioni prese all'improvviso e poi tosto abbandonate, un rifiuto deliberato di ogni progressione come di ogni articolazione, e questo all'interno di una recitazione « lineare » benché ricca di « digressioni ». Tuttavia siamo lontani da una scialba esperienza zavattiniana, poiché qui tutto è filtrato, pensato da una coscienza alla quale siamo legati. Tutto ha dunque un significato, anche se le apparenze sono ingannatrici. Bisognerebbe, il regista ci invita a farlo, per parlare dello stile così originale di questi film, utilizzare tutta la terminologia del vocabolario sportivo: è all'arte della finta, del dribbling, del « cross » o del contro-piede che si esercita il regista, lasciando sempre sorpreso uno spettatore in agguato.

Queste peregrinazioni rinviano a una psicologia del comportamento. Andrea è un instabile, alla ricerca perpetua del suo equilibrio e persino del suo io. E non è solo

(1) Wajda, si sa, non ama molto « Ingenui perversi ». All'inizio delle riprese pensava a una conclusione completamente diversa, perché si sarebbe dovuto scoprire che Andrea non era altro che un robot. « L'amore a vent'anni », notevole per altri aspetti, presenta due anni più tardi, questa volta sotto un aspetto simbolico ma con un arretramento del livello critico, la generazione del dopoguerra.

(2) Fatta eccezione per alcune sequenze di « Rysopis » (la visita di leva, la discesa della scala). « Walk over », totalmente omogeneo, è anche un film portato meglio a termine.

Biblioteca Gino Bianco

nelle palestre di allenamento che egli pratica lo shadow-boxing cioè la lotta contro la sua ombra. Leszczyc è preoccupato di sé stesso in maniera estrema. Un banco di caffè, uno specchio screpolato, gli suggeriscono contemplazioni narcisistiche. L'egocentrismo è la chiave della sua personalità, lo spazio non lo interessa che come estensione del proprio corpo e il masochismo (Skolimowski play boy evidente e fiero del proprio fisico riceve in ogni film una severa dose di botte) è ancora una volta una maniera di sentirsi esistere.

Viaggiatore senza bagagli, come lo studente de « Il coltello nell'acqua », Andrea, munito di un orologio e di una radio, sente scorrere la vita senza trattenerne niente. Il nastro magnetico, il solco del disco, tenteranno di conservare qualche confessione che, appena registrata, perde già tutto il suo peso di esistenza. « E come il nastro, la vita un giorno è cancellata » commenta un personaggio degli « Ingenui ». Cinque anni dopo questo film, Skolimowski resta il pittore delle « speranze avvelenate ». Senza segni particolari, uomo del forfait o del naufragio, vivendo di espedienti, perennemente velleitario, Andrea rinvia l'ora delle decisioni, e quando si decide a prenderle, esse non offrono niente di tangibile: il servizio militare gli insegnerà la boxe e l'errare di torneo in torneo dal « primo incontro » per finire ironicamente K.O. C'è uno humour pieno di amarezza che si ritrova tutto intiero in uno di quei poemi del regista che accompagnano ogni pausa di « Walk over »: « Quando egli avrà ucciso gli anni, o disprezzato la giovinezza e l'amore, la gola serrata, vorrà rifare tutto e non rifarà che il nodo della sua cravatta ». Espressione di un'illusione romantica che si risolve in piroetta e si riferisce al cuore del cineasta, poiché lo si sente già in « Rysopis ». Andrea diffida delle grandi parole, dell'Amore, per esempio, sentimento sempre breve e fuggitivo di uomo indaffarato dalla memoria corta. « Walk over » si apre su un viso di donna. E' quello della studentessa incontrata sei anni prima in Rysopis e venuta alla partenza del suo treno. E' quello di sua moglie che interpretava d'altra parte tutti i ruoli femminili del suo primo film dove egli confessava di non conoscerla malgrado due anni di vita in comune. Il treno questa volta arriva in stazione. Il viso è ancora una volta evanescente come quello di un amore finito. Poi un grido, un rumore di ruote, un suicidio. Andrea incontra allora Teresa che lascerà alla fine su un altro treno. « Rysopis » e « Walk over » sono così disseminati di incidenti e di morti.

Se Skolimowski appartiene alla generazione di quelli che Blonski (« Temps modernes », novembre 1960) ha chiamato i rivoltosi conformisti, egli sfugge per il momento a ogni rimprovero di una volontà di imborghesimento. Egli rimane l'outsider, l'uomo del di fuori che getta uno sguardo su una società comunista che egli non accetta sotto quella forma. A Wajda che nell'« Amore a 20 anni » mostra due generazioni e le sue preferenze, Skolimowski oppone l'uomo di 35 anni del « Coltello », mai sistemato, il militare di « Walk over » che parla di una ferita ricevuta durante l'insurrezione ma che in effetti data da ben più lungo tempo. Di passaggio, senza mai insistere, i suoi film danno una visione acuta di una certa Polonia, del suo mercato nero, dei suoi inganni, della sua pubblicità, del suo esercito e della sua polizia. Ma l'universo dell'autore è anche quello del gioco e della menzogna. Basile e Pelagia si nascondono i loro sentimenti, lo studente de « Il coltello » fa credere che non sa nuotare, il giocatore di « Rysopis » ingaggia scommesse truccate, un falso prete confessa le persone, e Andrea bluffa sulla sua anzianità di boxeur. Ma un gioco cessa di essere interessante quando non è che un gioco. Più profondamente, un'inquietudine e una lacerazione si esprimono sotto gli eterni sotterfugi della adolescenza.

Regista della riflessione e dell'azione, che ci pone nella coscienza e nello sguardo del suo « doppione » amante del jazz e di Bach, sensibile e astratto, atletico e cerebrale (una foto di Einstein e una tuta ornano già la camera degli « Ingenui ») nuovo Giovenale alla ricerca di un corpo e di uno spirito sani, eco ispirata, come qualche altro realizzatore, dei giovani della sua generazione, moderno sotto ogni aspetto, Skolimowski cineasta della sintesi è anche quello dell'irrevocabile e della libertà.

Un anno e mezzo dopo questa panoramica sul primo Skolimowski, molte cose sono cambiate, compresa l'immagine che ci si poteva fare dell'autore di WALK OVER, e molte altre sono state invece confermate. L'importanza del regista per esempio, defi-

Biblioteca Gino Bianco

nitivamente consacrato e non senza confusione, dalla critica ufficiale (Gran Premio di Bergamo nel 1966, Gran Premio di Berlino nel 1967, assegnati ai suoi due ultimi film).

Le metafore sportive fiorivano spontaneamente sotto la penna per evocare l'arte di Skolimowski. La sua recente evoluzione le giustifica « a posteriori ». Notiamo per prima cosa che diventa difficile seguire la carriera sfolgorante di un autore che sta per ultimare il suo quinto film in quattro anni (« Mani in alto », selezionato per Venezia), dopo aver lasciato il suo paese per un giro in Belgio dove realizzò il suo quarto film (« Le départ »), coltivando dei progetti americani. Il più prolifico e forse anche il più geniale della nuova generazione dei registi europei primeggia in modo da sorprendere, da sviare gli osservatori. La stessa scelta dei titoli attesta il suo gusto dello sforzo fisico, dalla prova della « Barriera » e dallo slancio del « Départ » fino ai movimenti ginnici di « Mani in alto ». Ma una tale attività non esclude il fiato grosso. « Barriera » testimonia anche a nostro avviso un netto regresso che gli permette di saltare meglio il nuovo ostacolo rappresentato dal suo primo film all'estero « Le départ », una riuscita magistrale. Davanti a una carriera così erratica, accontentiamoci di un bilancio provvisorio senza profezie presto smentite. Skolimowski mi confidava non senza civetteria d'autore che « Mani in alto » era veramente il suo primo film riuscito e aggiungeva che si situava esteticamente tra « Barriera » e « Walk over ». Siamo cauti, un po' inquieti ma non troppo davanti alla possibile evoluzione di un autore molto dotato ma versatile e dalle evidenti ambizioni sociali.

Che cosa è BARRIERA, visibilmente il film preferito del cineasta, quello che gli sta più a cuore? Un ritorno innegabile a una tradizione cinematografica polacca dove il simbolismo gioca un ruolo maggiore. Tutto capita come se Skolimowski, volontariamente o no, abbia voluto riinserirsi in una cultura di fronte alla quale, artisticamente almeno, si teneva molto ai margini. Diciamo che abbandona le lezioni di realismo del suo maestro Munk per ritrovare le tentazioni letterarie e pittoriche di un Konwicki e dello stesso Wajda dei giorni cattivi. Tutti i risultati, tutte le novità che ci piace rilevare in « Rysopis »-« Walk over », ci sembrano rimessi in questione in « Barriera ». L'ambivalenza soggetto-oggetto, la rappresentazione magistrale di una interiorità con l'espediente di un rispetto totale delle apparenze che formano forse il compito più difficile di tutti i registi, sono distrutti a profitto d'una rappresentazione puramente soggettiva del mondo esteriore. In un interessante articolo sul film, benché elogiativo

« Barriera ».

Biblioteca Gino Bianco

(« Cahiers du Cinéma », n. 192), J. L. Comolli crede di poter affermare che nessuna delle componenti del realismo è alterata perchè Skolimowski non utilizza alcuna immagine mentale, nè alcun procedimento lirico della rappresentazione del sogno al cinema. Questo è dimenticare che ci sono altri mezzi di falsare la realtà: l'utilizzazione degli scenari per esempio o di simboli pittorici. « Barriera » abbonda in rappresentazioni plastiche che mirano deliberatamente alla stranezza: il combattimento di un uomo con un'automobile ricoperta da un telo, un'inquadratura di folla su un fondale da teatro, pannelli luminosi, ecc... Il mistero qui non nasce da una realtà studiata con insistenza e che a poco a poco confiderà i suoi segreti. E' imposto, sovente con pesantezza, da un arsenale letterario caro a tutte le finte avanguardie cinematografiche. Vedendo « Barriera » si pensa sicuramente al « Sang d'un poèt » di Cocteau, e non è un omaggio; questo non è d'altra parte la prova, come si vuole far credere qua e là, che « Barriera » si pone alla testa del « nuovo » cinema.

Nessun dubbio che Skolimowski abbia voluto un'opera carica di significati, in cui ogni inquadratura sia significante. Il male è che il suo film crolla sotto le intenzioni senza essere salvato da una ispirazione poetica quale seppero trovare Fellini (« 8 e ½ ») o Resnais (« Mariembad ») nei loro tentativi più arditi verso una surrealtà dell'immagine. Benché avessero molto della confessione, del diario intimo o del racconto, si poteva applicare a « Rysopis » e « Walk over » la definizione che Stendhal dava del romanzo: « Un miroir promené le long d'une route »; c'era tutto: il movimento, l'itinerario e la rifrazione. In « Barriera » al contrario, lo specchio è visibile, costituisce il centro stesso dell'opera, si moltiplica in un gioco lambiccato di virtuosismi stilistici. Questi specchi visibili senza dubbio creano una distanza dai personaggi, ma non è una distanza ricca, nè critica, nè poetica, è quella banale che provoca ogni spettacolo, molto lontana in tutti i casi dal rapporto tra l'« io » e l'« egli » che noi riconosciamo in « Walk over ». Al prezioso specchio trasparente scoperto ai suoi debutti, Skolimowski sostituisce un volgare specchio deformante di cui si vede la cornice. A una dialettica dello scambio, egli preferisce il simulacro della realtà.
« Barriera » si presenta così come l'opposto di « Walk over » e non è la scomparsa di Skolimowski come attore dal suo terzo film che spiega da sola un tale rovesciamento dell'estetica, quali che siano le dichiarazioni del principale interessato. Ma « Barriera » è anche la continuazione di « Walk over » di cui egli riprende lo stesso personaggio dopo la sostituzione del nome, la stessa traiettoria (uno studente lascia la facoltà di medicina, incontra una ragazza, si urta col passato della Polonia, vive un'esistenza in sospeso fatta di traffici ed espedienti), e fino alle citazioni essenziali (la donna di casa canta il poema della cravatta, motivo dominante degli eroi di « Rysopis »). Skolimowski arricchisce il suo film di riferimenti alla sua attività di soggettista: lo studente che filosofeggia sulla nuova generazione è interpretato da Zygmunt Malanowicz, il giovane protagonista del « Coltello nell'acqua » e il ruolo di medico imborghesito è affidato a Tadeusz Lomnicki, l'eroe degli « Ingenui perversi ». Già Munk in « Eroica » aveva utilizzato lo stesso Lomnicki in riferimento a « I dannati di Varsavia » (Kanal) di Wajda. Nell'opera di Munk, critico della concezione romantica della vita cara ai polacchi, il luogotenente « evaso », simbolo dell'eroismo, che di fatto si nasconde alla macchia, è incarnato dal giovane resistente delle fogne di Varsavia. Skolimowski riprende in « Barriera » questi « riferimenti » indiretti che permettono i contrappunti più sottili, e si integra perciò nel mondo chiuso della cultura polacca. A questo livello tematico « Barriera » è d'una notevole ricchezza. Noi non siamo di fronte ad una opera vuota, ma piuttosto ad una « troppo piena », ad uno sbandamento dovuto ad una ambizione mal collocata ma nondimeno istruttiva.

Portatore d'una valigia nella quale tiene tutto ciò che egli ha, nemmeno l'eroe è senza bagaglio, senza curriculum vitae, senza segni particolari. Con un manifesto per il dono del sangue che riproduce il viso del regista, egli si fa un elmo per il suo tentativo parodistico di suicidio sul taboga di neve, completando l'identificazione con il personaggio di Lecsik dei film precedenti.
Ma se Skolimowski affronta di nuovo il conflitto delle generazioni, lo fa qui con una asciuttezza dove il disprezzo non è assente. Quando la giovane ragazza dà un calcio al falso cieco resistente, siamo lontani dall'ammirabile sketch di Wajda nell'« Amore a vent'anni », dove le contraddizioni insolubili erano esposte con emozione, senza una

Biblioteca Gino Bianco

vera condanna di una parte o dell'altra, indipendentemente dalle simpatie dell'autore. Qui Skolimowski, non senza disinvoltura, rifiuta una mentalità che non gli concerne. In maniera meno sgradevole e con intento comico, egli presta a una casalinga una voce da leggiadra cantante. L'angoscia profonda e toccante cede allora il passo a un nichilismo stiracchiato.

A una seconda visione, l'opera rivela maggiormente le sue bellezze frammentarie che dapprima il fallimento generale del progetto aveva mascherato. La prima sequenza resta, ben inteso, bella ma non più tanto promettente. Qui la maestria del regista fa del suo meglio nella creazione di una atmosfera inquietante e misteriosa, che si risolve, d'altra parte, molto sovente attraverso una serie di gag. Degli uomini in ginocchio, le mani legate da fili elettrici, tentano di prendere senza farla cadere, nei loro denti, una scatola di fiammiferi posata sulla mano d'un modello di anatomia. Ma questo « giuoco » non ci è rivelato che dopo che dei corpi si sono abbattuti pesantemente al suolo. Skolimowski sa sempre giocare con le superfici bianche di calcestruzzo, dei paesaggi cittadini, o i manifesti come quel paesaggio di montagna che appare di sfuggita come « trompe-l'oeil », elemento decorativo di una sala di ristorante, davanti alla quale una donna parla della neve.

« La nostra generazione cinica e indifferente posiede ancora degli slanci romantici » dichiara uno studente. E sono gli slanci romantici che danno a « Barriera » i suoi momenti migliori. Io non penso tanto al simbolismo pesante ed artificiale del sangue della resurrezione e della morte (l'azione si svolge alla vigilia di Pasqua) ma alle inquadrature della notte con la musica, i contrasti del bianco e del nero secernono una poesia vibrante; l'incontro con una ragazza nella neve, gli sguardi scambiati, le sigarette che si accendono mentre le macchine passano facendo lampeggiare i loro fari, o il viso rattristato che contempla un'auto mentre funzionano i tergicristalli, sono dei momenti felici dove Skolimowski ritrova la felicità di filmare con una semplicità concertata, ma nondimeno reale.

Inquadrature tolte a un'opera scavata dall'interno, esse annunciano tuttavia nella loro bellezza e nella loro natura il film seguente. In BARRIERA l'eroe pensa molto alle macchine, alla Opel-Record, per essere più precisi « le valvole mi interessano più dei battiti del cuore » egli confessa. E questo è esattamente il soggetto di DEPART.
Un giovane parrucchiere tenta, durante i giorni che lo separano dalla partenza di un rallye, di procurarsi una macchina da corsa. Egli incontra una ragazza (schema banale ma assai costante in tutti i film di Skolimowski) che l'accompagna nelle sue peregrinazioni e accanto a lei scoprirà qualche cosa che assomiglia molto all'amore. Per raccontare una storia soprattutto molto lineare, « Le départ » non ritrova la totale libertà di costruzione dei tre primi film. Se un caso apparente non presiede allo sviluppo d'una sceneggiatura molto classica (non si perde mai di vista il tema centrale) la successione delle scene senza legami reali attesta al contrario una invenzione sbrigliata e capricciosa. « Le départ » dà a coloro che erano rimasti sconcertati a « Barriera » l'impressione di una doccia rinfrescante, di uno snellimento salutare. Ma questo ritorno alla realtà è un nuovo decollo, meno imperioso di quello di « Walk over », ma d'una uguale scioltezza. E' con i piedi a terra che Skolimowski è più leggero. Ingannati forse da un lavoro tutto in superficie che sembra ridersi della propria facilità, i critici hanno sovente voluto vedere in « Le départ », in accordo, senza dubbio, con il suo autore, un esercizio di stile, un film fatto pour rien e dove trionfa l'arte per l'arte. E' veramente distinguere piccolo e grande soggetto un po' troppo in fretta. Qui tutto è sfiorato al ritmo di una azione a motore potente come le macchine che utilizza Jean Pierre Léaud, ma tutto esprime uno scompiglio profondo sotto le apparenze umoristiche e scapigliate. Per una volta a rispettosa distanza dal suo personaggio principale (di dieci anni più giovane, non-intellettuale, e straniero), Skolimowski gli accorda una tenerezza che sorprende come se questo narciso si fosse rifiutato per pudore, a una effusione che egli accorda volentieri al suo giovane brussellese. L'humour qui non è mai a spese del protagonista ma si esercita nei confronti delle comparse sul filo di riprese impreviste.

Il tentativo di interiorizzazione è abbandonato e il film opera una svolta di 180° in rapporto a « Barriera ». Egli non ritrova più l'ambiguità profonda, la ricchezza veramente nuova di « Walk over », ma approfitta della sua esperienza, non si trova quindi al di qua di questo capolavoro. Si impegna sulla strada maestra del cinema, la descrizione di una azione, e vi si muove a viva andatura. Poichè di « Walk over » preci-

Biblioteca Gino Bianco

Jean-Pierre Léaud in « Le départ ».

samente « Le départ » ritrova il movimento incessante che procurano le moto, le auto e persino il tram, come a Varsavia. Ma il Belgio qui è visto da uno straniero, non sotto l'aspetto folclorisico, ma irriconoscibile, sorta di « no man's land » propizia alle peripezie più strambe. Seguito di sketches sconnessi e di situazioni improbabili, d'ellissi fulminanti, l'opera avanza in un clima di stranezza, ma in una atmosfera così leggera, così inebriante che tutto si afferma con evidenza. Skolimowski organizza degli scontri, delle dispute burlesche, traveste i suoi personaggi da maharagià o li fa dormire in un cofano della macchina al centro di una sala d'esposizione: egli iscrive sempre a suo profitto questi scarti della ragione, creando un comico realistico, lontano il più possibile dalla psicologia, e di una virtuosità confusionaria.

In « Rysopis »-« Walk over » l'emozione ci attirava facilmente allo spettacolo dell'indifferenza dell'eroe di fronte al mondo in cui sembrava muoversi o meglio che sembrava sfilare davanti a lui come il paesaggio dalla finestra d'un treno che procede a tutta velocità. In « Le départ » la stessa partecipazione affettiva è creata dal comico, dalle chiacchiere incessanti di Léaud che copre delle ferite segrete. Ma l'indifferenza là, il gag qui, tengono tuttavia a distanza, evitano l'enfasi facile. Più Léaud parla di macchine alla sua amica Michèle, più le sue frasi evocano i suoi sentimenti nascenti: « sei un buon pilota; si potrebbero prendere le curve insieme; tu non mi dài velocità »; quando le allusioni, il parallelo, diventano espliciti, i battiti del cuore lo interessano più delle valvole. Può quindi allora mancare la corsa, scoprire il corpo nudo della ragazza, passare il suo primo mattino d'amore con Michèle in una camera d'albergo anche se la sua foto brucerà nell'inquadratura finale come quella di un amante precedente. Skolimowski ha descritto dall'esterno immergendosi nel cuore delle persone e delle cose, l'ingresso nella vita. Egli ha espresso senza frasi una frustrazione sessuale, un transfert, ma anche delle verità più nascoste. L'automobile per Léaud è una rivincita sulla sua condizione di servitore, l'affermazione della sua personalità, la possibilità di essere in fine padrone di se stesso. La scena molto bella dove, arrestando ogni movimento, Skolimowski ci mostra Léaud e Michèle nel « salon

Biblioteca Gino Bianco

do coiffure » illuminato di notte, mentre lei recita la parte delle clienti e lui interpreta perfettamente la sua funzione di oggetto (« io sopporterò tutti i vostri improvvisi cambiamenti d'umore. Posseggo un camice bianco per mostrare che sono abbastanza pulito per avvicinarvi; è il mio costume di scena e conosco molto bene la mia parte »), acquista un carattere pungente che nascostamente pervaderà in seguito tutto il film. L'ossequiosità forzata di Léaud, il suo tono ironico al limite della parodia e per niente percepito dalle sue clienti, danno a « Le départ », sotto la buffoneria reale e saporita delle apparenze, un tono amaro e straziante. « Rumori e viuzze, camere livide », dice la canzone. E « Le départ » è un film musicale, stridente e romantico che accompagna in uno stesso registro la partitura di Komeda, autore anche della colonna sonora di « Ingenui perversi », « Il coltello nell'acqua », come di quella di « Barriera ». Skolimowski trasporta anche in Belgio il suo mondo di rigattieri e di usurai, conferma ancora una volta il suo gusto delle maschere, degli inganni e dei giuochi sull'orlo della crudeltà. Rompe anche uno specchio ma lo ricomporrà magicamente subito, per non cedere alla tentazione del caleidoscopio. Perché « Le départ » stesso ci offre il riflesso di una passeggiata lungo una strada, riflesso dallo specchio retrovisivo.

« Le départ », malgrado l'apparenza molto immediata del suo stile, è il trionfo della narrazione indiretta. Rifiuta la narrazione tradizionale, l'intrigo, e la logica dell'azione e dei sentimenti qui è travolta a vantaggio di una coerenza nuova. Questa assenza di segni di riferimento facilmente definibile, così evidente in « Walk over », testimonia un disordine profondo, di esistenze senza uno scopo preciso.
Come nelle « Piccole margherite » di Vera Chytilova, quest'altra riuscita totalmente nuova, le capriole e l'agitazione dei giovani finiscono per rivelare una angoscia, una insoddisfazione di fondo. E questa polvere di avvenimenti ricopre un paesaggio mentale. Chytilova, Skolimowski, hanno deciso di operare attraverso il riso, prendendo in giro essi stessi la logica della loro arte. Essi seguono fino all'estremo limite e con successo le lezioni di Godard, sovente meno abile, lui, nell'applicazione proprio di quei principi. Come in ogni vera riuscita (che sia holliwoodiana o altro) un secondo aspetto è presente lungo tutto « Le départ », ma la novità è che Skolimowski e alcuni altri sembrano volerlo costruire sul vuoto secondo quella che si potrebbe chiamare un'estetica del pudore. Ma a differenza dei loro « giovani » seguaci, che sorgono un po' dappertutto nel mondo, questo vuoto apparente è presso di loro frutto di una ricerca rigorosa e di un grande lavoro di preparazione, di una ricchezza d'invenzione, la breve opera di autori che hanno cose da dire e lo sanno fare. Diffidenza verso i messaggi troppo espliciti, i sentimenti troppo dichiarati: « Le départ », « Le piccole margherite », svelano nella loro forma anche la natura profonda d'una generazione. Lo stile rinvia alla vita come si deve, poiché quando sta per tradurre l'io più profondo, l'arte, per importante che sia la capacità tecnica, obbedisce meno ai movimenti delle valvole che ai battiti del cuore. Skolimowski in « Le départ » è tornato ad essere — completamente — un artista.

Michel Ciment

Filmografia

La parabola seguita dalla carriera di Skolimowski è quasi americana: dodici mestieri e poi il bisogno di riuscire ad esprimersi. Nato il 5 maggio 1938 fu boxeur, allievo al corso di etnografia all'università di Varsavia, poeta, drammaturgo, sceneggiatore, doppiatore, attore e regista.
Nel 1958 pubblica una raccolta di poesie, « In qualche parte di sé », poi, nel 1959, una seconda raccolta, « La mannaia e il cielo ». Lo stesso anno scrive un lavoro teatrale, « Qualcuno si annoia » e, soprattutto, la sceneggiatura e i dialoghi di « Ingenui perversi », di Wajda, dove sostiene anche la parte del boxeur Hamleciak. Entra poi all'istituto nazionale superiore di cinema di Lodz.

Biblioteca Gino Bianco

Nel 1965 Skolimowski ha anche scritto la sceneggiatura e i dialoghi di un film di Kasimierz Karabasz, « Pusty Obszar », sulla vita degli studenti a Varsavia.

1959

NIEWINNI CZARODZIEJE (Ingenui perversi), Polonia; **dur.** 86'; **rg.** Wajda; **scenegg.** Jerzy Andrzejewski e Jerzy Skolimowski; **dir. fot.** Krzystof Winiewicz; **mus.** Krzystof T. Komeda; **scenogr.** Leszek Wajda; **con:** Tadeusz Lomnicki (Andrea-Basile), Krystyna Stypulkowska (Magda-Pelagia), Zbigniew Cybulski (Edmond), Wanda Koczeska, Teresa Szmigielowna, Roman Polanski, K. Komeda, J. Skolimowski (il boxeur); **prod.** Ensemble Kadr.

1960

OKO WYKOL (L'occhio minaccioso) **rg** Jerzy Skolimowski; **dir. fot.** J. Mrozewski; **dur.** 60'.

HAMLES (Il piccolo Amleto) **dir. fot.** J. Stachlewski; **con** Elzbieta Czyzewska, Wieslaw Golas, Anna Skarzanska; **lung.** 220 mt.

EROTYK (L'erotica) **rg.** Jerzy Skolimowski; **dir. fot.** J. Stachlewski; **con** Elzbieta Czyzewska, Gustaw Holoubek; **dur.** 85'.

1961

BOKS (La boxe) **rg.** Jerzy Skolimowski; documentario.

PIENIADZE ALBO ZYCIE (O la borsa o la vita); **rg.** Jerzy Skolimowski; **dir. fot.** J. Stachlewski; **con** Stanislaw Dygat; **lung.** 183 mt. (sulla scultura di Alina Szapoczinikow).

1962

NOZ W WODZIE (Il coltello nell'acqua), Polonia; **dur.** 94'; **rg.** Roman Polanski; **scenegg.** Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg e Roman Polanski; **dir. fot.** Jerzy Lipman; **mont.** Halina Prugar; **mus.** Krysztof Komeda; **con** Leon Niemczyk (Andrea), Jolanta Umecka (Cristina), Zygmunt Malanowicz (il giovanotto); **prod.** ZRF KAMERA, Varsavia.

1964

RYSOPIS (Segni particolari: nessuno); **orig.** Polonia; **lung.** 2124 mt; **rg. e scen.** Jerzy Skolimowski; **dir. fot.** Witold Mickiewicz; **mus.** Krzysztof Sadowski; **mont.** Halina Gronek; **con** Jerzy Skolimowski (Andrea Leszczyc), Elzbieta Czyrewska (la dama, la studentessa, la bohémienne, Janczewska), Tadeusz Mins, Jacek Szczek, Andrzey Zarnecki, ecc.); **prod.** PWSTIF (Diploma di fine corso dell'istituto di Lodz).

1965

WALKOWER (Walk over); **orig.** Polonia; **lung.** 2029 mt.; **rg. e scenegg.** Jerzy Skolimowski; **dir. fot.** Antoni Nurzynski; **scenografia** Zdzislaw Kielanowski; **mus.** Andrzej Trzaskowski; **mont.** Alina Faflik; **con** Jerzy Skolimowski (Andrea Lesczyc), Aleksandra Zawieruszanka (Teresa), Krzysztof Chamiec (il direttore dell'incontro), Andrzey Herder (Pawlak), Franciszek Pieczka (l'uomo pubblico), Henryk Kluba (l'allenatore Rogala), Tadeusz Kondrat (il vecchio), Stanislaw Zaczyk (il prete), Joanna Jedlewska (la sostenitrice del progetto), Elzbieta Czyzewska (la suicida), Teresa Belczinska, Krzysztof Litwin, ecc.; **prod.** Gruppo SYRENA.

1966

BARIERA (Barriera), Polonia; **dur.** 80'; **rg.** Jerzy Skolimowski; **scenegg.** Jerzy Skomowski; **dir. fot.** Jan Laskowski; **mus.** Krzysztof Komeda; **con** Joanna Szczerbic, Jan Nowicki, Tadeusz Lomnicki, Maria Malicka, Zdzislaw Maklakiewicz, Ryszard Pietruski; **prod.** ZRF KAMERA, Varsavia.

1967

LE DEPART (La partenza), Belgio; **dur.** 90'; **rg.** Jerzy Skolimowski; **scenegg.** Jerzy Skolimowski e Andrzej Kostenko; **dir fot.** Willy Kurant; **mus.** Krzystof Komeda; **con** Jean-Pierre Léaud (Marc), Catherine Duport (Michèle), Jacqueline Bir, Paul Roland, Léon Dony, Georges Aubrey, Lucien Charbonnier, John Dobrynine, Bernard Graczyk, Maxane, Marthe Dugard, Jacques Courtois; **prod.** Elisabeth Films, Bruxelles.

RECE DO GORY (Mani in alto!) **rg.** e **scenegg.** Jerzy Skolimowski; **scenogr.** Jaroslaw Switoniak, J. Skolimowski; **mus.** Krzysztof T. Komeda; **dirett. prod.** Jerzy Mteci; **prod.** Film-Polski ZRF « SYRENA »; **con** Tadeusz Lomnicki (Trabant), Joanna Szcerbic (Alfa), Adam Hanuszkiewicz (Wartburg), Bogumil Kobiela (Rekord), Jerzy Skolimowski (Zastava).

filmografia a cura di Michel Ciment

Biblioteca Gino Bianco

ROMAN POLANSKI

Cul-de-sac

LA VIVISEZIONE DEI CADAVERI

Quando Roman Polanski, polacco, ha già abbandonato la Gran Bretagna per gli USA — dove ha realizzato THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Per favore non mordermi sul collo, '67, per la MGM) e ROSE MARY BABY ('67, per la prod. di William Castle), due film del « terrore » — conosciamo in Italia, a patto di abitare certe città e di correre subito prima che venga tolta di circolazione, la seconda opera del Polanski « inglese »: CUL-DE-SAC. Terzo lm. di questo « giovane » (n. 1933) regista che da qualche anno preferisce « girare » altrove che nel suo paese; che ha al suo attivo una mezza dozzina circa di cm. e cinque lm.; che — morto Munk, in ribasso (relativo) Kawalerowicz; caduto malamente Has con CODICI dopo il notevole MANOSCRITTO TROVATO A SARAGOZZA; inesistenti Konwicki Kutz ecc., meglio non parlare di Alexander Ford — fa parte, insieme al più vecchio Wajda e al « giovanissimo » Skolimowski, della terna di punta della cinematografia polacca di questi ultimi anni.

Per quanto tempo ancora gli si potrà riconoscere questa qualifica, non so, dato che « The fearless Wampire Killers » è un film molto deludente e nullo che fa sperare, inoltre, assai male per il futuro. Per il momento, comunque, lasciamo le cose immutate e rimandiamo tutto il male che si deve dire di questo fearless — purtroppo per nulla Fosdick — a un'altra occasione.
Polanski ha due meriti che si debbono subito sottolineare — anche perché servono a situare in linea generale la sua opera. « Malgrado » appartenga alla generazione dei giovani registi est-europei nati e sviluppatisi in clima kruscioviano, non ha seguito la via di tanti suoi « simili » che è consistita: a) nel liberarsi dalle pastoie del realismo socialista imitando i modelli nouvelle vaguistici occidentali; b) in una sfilza di belle critiche da destra del sistema politico-sociale in cui si trovavano a vivere. Infatti: a') si è attenuto a un cinema « classico », solido, ben costruito e lontano le mille miglia dal dilettantismo fastidioso che sono soliti far passare sotto l'etichetta mentitrice di « giovane cinema » e simili; b') ha prodotto dei film del terrore o/e comici, di una comicità crudele e macabra. Si potrebbe dire che ha evitato il secondo pericolo con la fuga: il che è vero: dopo il primo lungometraggio ha abbandonato la Polonia della cui situazione attuale si è per altro sempre disinteressato nei suoi film. Perché non applicare la sua capacità di analista distaccato e penetrante, il suo humor corrosivo che sa ben portare alla luce l'orrore che si nasconde tra le pieghe di quanto prende in esame, perché non applicare le sue capacità insomma alla situazione polacca? Per criticare, non da destra, una situazione in cui modi e rapporti di produzione sempre più simili a quelli capitalistici vengono chiamati socialisti, dove

Biblioteca Gino Bianco

Biblioteca Gino Bianco

Biblioteca Gino Bianco

il liberalismo viene considerato la meta del socialismo, bisogna prima di tutto essere socialisti, e quanti socialisti ci sono ancora tra gli artisti, gli intellettuali, i poeti e i registi di un paese dell'est europeo? Tra i cineasti pochissimi per non dir nessuno. Polanski comunque non è certo tra questi pochissimi. Se applicasse la sua « cattiveria » alla critica degli « usi e costumi » del suo paese, c'è da prevederlo, sarebbe un altro Makavejev « Ljubavni Slucaj » (Una questione di cuore), magari un tantino meno maldestro ma ugualmente reazionario-emmerdour. D'altra parte — cioè nei confronti della maggioranza dei suoi « simili »: meglio sadico che umanista; e, meglio un Polanski che si crea i suoi personaggi perché si autodistruggano con i loro stessi atti, rivelandosi per quello che sono, meglio un Polanski che guarda con occhio impassibile la loro degradazione e il loro ridicolo che la schiera di giovani registi buoni e compiacenti nei confronti degli outsider che portano allo schermo — cioè di loro stessi (Jerzy Skolimowski-Andrezej Leszczyc compreso).

I benefici effetti derivanti dal fatto che Polanski abbia imboccato la via del cinema classico e del comico ce li godiamo in « Cul-de-sac », e forse più che in qualsiasi altro film. Perché qui Polanski persegue la meta a cui mira in maniera diretta. Polanski l'entomologo, l'analista spietato toglie completamente di mezzo le maschere e i pretesti che ci potevano essere in, p. es., « Repulsion » (Repulsione) — alcuni giorni di terrore in un appartamento, ma anche analisi dell'inibizione sessuale di una ragazza — per « ritornare » al comico dei « Mammiferi », ai rapporti tra la coppia e « l'altro », ai due de « Il grasso e il magro ». La vicenda del film l'ha raccontata lui stesso: « C'è una coppia — ancora — un uomo di circa 45 anni (Donald Pleasance [George] e sua moglie, Françoise Dorléac [Teresa]. Vivono in una specie di castello su una piccola isola. Arriva un vecchio gangster [Lionel Stander (Richard)] ferito che entra in casa per telefonare. Chiama un tizio che deve venirlo a cercare e resta circa 24 ore nella casa aspettando il personaggio in questione. Il film descrive i rapporti tra la coppia e l'ospite. Un triangolo se si vuole, ma non basato sull'amore. C'è tuttavia amore, ma tra il marito e la moglie » (« Cahiers du cinéma », n. 175, p. 50). In effetti l'isola su cui si trova il castello non è veramente tale; per alcune ore al giorno, a seconda dell'altezza della marea, è collegata alla terra. Del pari i personaggi conservano alcuni legami con il mondo esterno, George con il suo passato rappresentato da Agnese, ex-moglie che lo ha abbandonato ma che egli « ricorda »; Teresa con il suo amante presente e il suo passato di jeune fille al quale ha cercato di sfuggire mettendosi, faute de mieux, con George; Dickie al suo boss misterioso, Kattelbach, da cui attende invano la salvezza. Ma Polanski, pur non escludendo questi legami, li lascia imprecisati — concentrando il suo interesse su quanto accade tra i tre nelle poche ore che prende in esame. Riduce al minimo indispensabile i legami con l'esterno perché è questa situazione « previlegiata » qui che gli interessa osservare con la lente per portare alla luce tutto il ridicolo il comico il crudele che contiene. Le interferenze dell'esterno maschererebbero la realtà che si nasconde sotto i rapporti di una coppia e di un estraneo. In tempi normali molte cose rimarrebbero nascoste, altre sarebbero addirittura capovolte — come mostra l'inversione dei ruoli in occasione della breve visita al castello degli amici: in quell'occasione Dickie che prima del loro arrivo la fa da padrone (agli occhi di Teresa, a differenza di George, è un maschio, quindi ne suscita le voglie ma invece di soddisfarla « la sculaccia » con una cinghia; terrorizza George) diventa il domestico.

Naturalmente si è rimproverato a Polanski questo ritagliare una situazione particolare da un contesto più generale, trasformando così il film in gioco di dubbia utilità. Al che però si può rispondere due cose. 1°) Che il gioco è condotto tutt'altro che male, che in quanto gioco diverte mica poco questo trio composto: da un marito quarantenne impotente, costretto a imbellettarsi a vestire abiti femminili, dalla testa d'uovo in un castello abitato da galline con frigorifero pieno d'uova che vengono usate in modo da far ricordare alcuni passaggi « analoghi » de « L'angelo azzurro » di Sternberg; da una francese « perversa » che, a differenza del marito, porta i pantaloni anche per far l'amore, con l'amante beninteso, standogli sopra, naturalmente; da un gangster fallito, terrore della coppia, ma anche maggiordomo maldestro che si lascia terrorizzare da un ragazzetto. 2°) Che il gioco — lo si vuole e lo si può ancora chiamare così — non finisce affatto a differenza, appunto, dei giochi. Alla fine spinto, e come spinto, da Teresa, George finirà per uccidere Dickie, ma a questo non seguirà

Biblioteca Gino Bianco

alcuna liberazione. Accovacciato su uno scoglio appena emergente dalle acque, istericamente calmo, George attende, non si sa bene cosa: la marea che lo sommerga, o un'altra moglie e un altro gangster con i quali ricominciare il gioco? Il « gioco » di Polanski ha anche molte caratteristiche del primo game di un set che si prevede molto lungo. Tutto sommato abbastanza inquietante.

Così Polanski servendosi di una struttura e di una vicenda estremamente classiche — quanti sono, cinquanta, i film americani che hanno la stessa vicenda? — con persino tutte le unità di tempo ecc. conservate a puntino, con una direzione degli attori delle più tradizionali riesce a svolgere il suo discorso tutt'altro che classico. Mi permetto di sottolineare il piacere di questa conferma: di veder nascere ancora una volta un discorso nuovo, e molto più nuovo di quello di tantissimo cinema cosiddetto giovane e moderno, da un film così formalmente classico. In tempi in cui la maggior parte fa la sepultura a certo cinema, i « classici » Polanski come i Bellocchio, con tutto il loro humor crudele sono un ottimo contravveleno all'umanismo reazionario degli uni e al « rivoluzionarismo » confusionario degli altri.

Piero Arlorio

CUL-DE-SAC rg. Roman Polanski; **sogg.** e **scenegg.** Roman Polanski e Gerard Brach; **fot.** Gil Taylor; **mus.** Komeda; **mont.** Alastair McIntyre; **scenogr.** Voytek Roman; **prod.** Gene Gutowski per Michael Klinger, Tony Tenser, Sam Waynberg; **orig.** Gran Bretagna (1965); **distr.** Columbia CEIAD; **con** Donald Pleasance (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Dickie), Jack Mac Gowran (Albert), William Franklin (Cecil), Robert Dorning (Sig. Fairweather), Marie Kean (Sig.ra Marion Fairweather), Iann Quarrier (Christopher), Geoffrey Samner e Renée Houston (padre e madre di Christopher), Jackie Bisset (Jacqueline), Trevor Delaney (Nicolas); **dur.** 108'

Per favore non mordermi sul collo

IL VAMPIRO DELICATO

Certamente Polanski, come già nei film precedenti, riponeva discrete ambizioni in questo PER FAVORE NON MORDERMI SUL COLLO (The fearless wampire killers). Ma bisogna dire subito che quanto ci si poteva aspettare da quella sua fantasia sempre amara e sogghignante, che raggiungeva certi risultati in REPULSION e soprattutto in CUL-DE-SAC, si inceppa qui in meccanismi stereotipi di scherzo freddo e spesso banale, nel migliore dei casi uscendone con una battuta appena più felice; quando non si limita piuttosto a rimestare in un calderone di gags consunte, spiattellandocele una dopo l'altra con molta cura ma senza ironia e, in fondo, senza simpatia.

Biblioteca Gino Bianco

Non è davvero il caso di scomodare interpretazioni socio-politiche nei riguardi di questa gerarchica società vampiresca che, chiusa nella propria nevosa base transilvanica, trova nel vitale, e scarsamente soddisfatto, appetito di vene giugulari la necessità storica dell'espansione alla conquista del mondo; così come d'altra parte non è neanche possibile ridurlo, in sede d'esame, al classico film del genere, di cui gli manca e il ritmo e la tensione drammatica, pur rifacendosi ampiamente a tutta una serie di elementi che giocano nella tradizione, il castello tenebroso e ragnateluto, il conte asciutto e giallognolo, la villica dalle forme piacevoli, il vampirologo esperto in agli, croci e spunzoni di legno. Polanski cioè, pur avendo l'intenzione e la pretesa, non riesce, valendosi dello stesso schema, a ribaltare la struttura classica del film di vampiri, tanto da risultare sopportabile e piacevole solo nei rari momenti in cui riesce felicemente a fondere in ritmo narrativo sciolto la tensione del misterioso con il distacco dell'ironia. Basta ricordare tutta la prima parte, dall'arrivo di Mac Gowran-professore e del suo assistente alla locanda fino al rapimento della bellissima Sharon Tate, ingenua dalle carni vogliose, da parte del fin qui sconosciuto conte di Krolock, per restare desolati dai restanti tre quarti del film. Non bastano certo la sequenza della tentata seduzione di Polanski-assistente da parte del conte figlio, invero più orecchione che vampiro, nè i lividi mostri di famiglia della festa di mezzanotte a sollevare la pesantezza e, diciamolo pure, la noia della storia nel castello, che si trascina lenta su di una serie di soluzioni risapute, inseguimenti nei sotterranei, fuga dalla torre, passeggiate sui tetti, crolli di baldacchini ecc. che non riescono mai neanche minimamente ad accostarsi alla freschezza ed alla vivacità delle vecchie comiche, cui d'altra parte scopertamente si rifanno. Così finiscono per salvarsi soltanto alcuni dei personaggi meno importanti; come quel bettoliere sornione, ateo e fornicatore frustrato che, ultimo arrivato nel giro dei vampiri, se ne va tranquillamente a dormire nella tomba di famiglia, senza nessun rispetto per i sacri diritti dell'aristocrazia, e quando le cose si mettono male, pianta in asso tutto rifugiandosi in una comoda tomba, non senza portarsi dietro la lungamente, e non a torto, concupita servotta.

E' proprio, in fondo, solo in questi risvolti popolareschi alla « Tom Jones » che Polanski riesce ad essere davvero, come vorrebbe, intelligente e divertente nello stesso tempo. Per il resto, il film non « morde », l'ironia non diventa esplosivo che faccia saltare la strabenedetta formula del bene contro il male, lo scontro tra l'accademica imperturbabile onestà e la malvagia perversione del mostro; tanto meno nel colpo di scena finale che, oltre ad essere penosamente scontato e prevedibile, offrendoci una Sharon Tate dai canini rapidamente affilantisi per diffondere il male nel mondo, ad altro non riesce che a farci pensare, con nostalgia direi, ai film « seri » dove le vampiresche famiglie il loro lavoro lo fanno con ben altro impegno e serietà professionale e dove il godimento di far proseliti se lo prendono canini come quelli di Barbara Steele; il che è, onestamente, tutto un'altra cosa.

Manlio Regaldo

PER FAVORE NON MORDERMI SUL COLLO (The fearless vampire killers); **rg** Roman Polanski; **sogg. e scenegg.** R. Polanski e G. Brach; **fot.** D. Scolumbe (Technic.); **scenog.** W. Shingleton; **costumi** S. Devine; **prod.** G. Gutowski; **distr.** MGM; **orig.** Inghilterra (1967); **lung.** m. 2929; **con** Sharon Tate (Sara), J. Mac Gowran (prof. Ambrosius), F. Mayne (conte von Krolock), R. Polanski, T. Downes, Alfie Bass.

Biblioteca Gino Bianco

I FILM

Sovversivi

Studiare Mao

I recenti avvenimenti (lotte studentesche, bombe, assoluzione De Lorenzo-NATO) esimono dal discorso sul contesto, poiché ormai anche la borghesia ministeriale ha scoperto l'esistenza di una situazione « nuova ». « Prima » della settimana tra la fine di un febbraio bisestile e l'inizio di marzo, in una vaga stasi (piena di fermenti), è stato possibile a due registi della generazione che ci precede di una quindicina d'anni, di fare SOVVERSIVI, delizia dei critici miccichieri. Già prima gente con qualche antenna l'ha tenuto a distanza come vecchio, generazionale, ecc. Ora appare addirittura come qualcosa di arcaico, anche e soprattutto nella sua pretesa di rinnovamento.

Gli scompensi di una non-scelta, di una via-di-mezzo sbandierata come giustificata in sé in quanto tale, sono solari. Essi si riflettono altrettanto chiaramente nel tentativo del film di presentarsi in modo nuovo, attraverso lo spezzettamento di qualche crisi individuale — che sfocia questa in una scelta, diversamente dai registi, e non è qui l'ultima delle contraddizioni del film. Non diremmo, con la linguacciuta stupidità di Arbasino, che fà « Anna Zaccheo ». I Taviani sono certo più seri (forse meno poeti) di Beppe De Santis, e hanno letto e meditato Lukàcs, Mann, Gramsci, Togliatti. Purtroppo non Mao, né la realtà dietro le apparenze del « Contemporaneo ». Ne pagano lo scotto, e « inventano » moduli che, in letteratura, chi ha tentato seriamente ha presto abbandonato per la loro *inadeguatezza*. Ma lì si trattava di inadeguatezza, qui no, qui lasciano il grave sospetto di corrispondere effettivamente ad un « aggiornamento » che, come tutti gli aggiornamenti, indica che la sostanza non è stata intaccata perché in realtà non si vuole intaccarla. Rifiutiamo questa proposta, dunque, non perché essa ci sembri insincera ma perché non porta niente di nuovo, non aiuta niente e nessuno. E' una questione di stile, non ce la prendiamo solo col contenuto e col significato politico del film. Diciamo che questo stile è aderente ad un contenuto, e non rinnova perché quel contenuto non è nuovo. Bisognerebbe inoltrarsi nella discussione su un possibile stile per un film *politico*. Se i Taviani vogliono scoprirlo non hanno che, come tutti, da seguire queste semplici linee indispensabili: essere nella storia, non raccontare se stessi ma il mondo (in altri termini: uscire dalla soggettività), analizzare la lotta delle classi qui ed ora, osare volere la rivoluzione, non rifugiarsi negli alibi (e nel loro caso, l'alibi è quello dell'artista che osserva e romanza). La forma nuova e politica verrà solo in

Biblioteca Gino Bianco

questo caso. Che la cerchino come tutti, se veramente vogliono non solo raccontarsi, o rappresentare, ma cambiare: se stessi, il mondo. E' un programma *minimo*, nonostante le apparenze, e se vale per tutti, perché non dovrebbe valere anche per loro? Niente preferenze, niente concessioni, *specialmente* per chi si dice a sinistra; altrimenti, restino nella loro parte, peraltro ben melanconica.

G. Fofi, G. Torri

SOVVERSIVI rg., sogg. e scenegg. Paolo e Vittorio Taviani; **fot.** Gianni Narzisi, Giuseppe Ruzzolini; **mus.** Gianni Fusco; **mont.** Franco Taviani; **scenogr.** Luciano Ruelli; **costumi** Lina Merli Taviani; **prod.** Ager Film; **distr.** Sidef; **orig.** Italia (1967); **con** Ferruccio De Ceresa (Ludovico), Lucio Dalla (Ermanno), Giorgio Arlorio (Sebastiano), Giulio Brogi (Ettore), Pierpaolo Capponi (Muzio), Marija Tocinowsky (Giulia), Fabienne Fabre (Giovanna); lung.. m. 2636.

Il ladro di Parigi

L'anarchico dandy

Louis Malle come artista dandy. Disincantato e lucido nel descrivere le persone e il mondo, scettico sulle sistemazioni e le ideologie, per contro di un eclettismo disponibile ad esperienze disparate, di qui la reiterata accusa di non avere un proprio mondo, una propria problematica, pur tuttavia sensibile ai temi ritornanti della inquietudine sentimentale e la rivolta individuale, la ricerca disseccata della morte e il senso di un'esistenza; d'altra parte però insofferente delle meschinerie e grettezze del vivere borghese, di cui i coniugi belgi e il padre di Sophie non sono che gli ultimi prototipi di una lunga serie a partire dal marito di LES AMANTS e lo zio Jacques di ZAZIE, e corrosivo verso le istituzioni, polizia e deputati, banchieri e diplomatici, con il prete come depositario della più perfida doppiezza e canagliaggine. Il discorso di Malle è tutto intessuto sulla costante di un individualismo esasperato, anarchicheggiante, di partenza aristocratica ma pur sempre di una salutare insofferenza nei riguardi delle regole della morale e della società, cioè alla fine a disagio nella propria pelle di altoborghese.

Il suo è sempre un personaggio ai margini, déraciné, ma posseduto da una passione assoluta, che trascende la banalità e lo squallore del quotidiano, e dominato dal gusto dell'avventura per cui è portato a tenere per nulla il legame con la propria origine, famiglia classe milieu, per aspirare ad una esperienza di vita e di sentimenti piena, non castrata. « Non ho mai pensato bassamente », la cita-

Biblioteca Gino Bianco

L'arte dello scasso: Jean-Paul Belmondo in « Il ladro di Parigi ».

zione flaubertiana di Randal il ladro è il suggello permanente del personaggio malliano. Destini di eccezione. Solitari, perché estranei ai vili e agli ipocriti, al popolo e ai borghesi: l'individuo che percorre un sentiero traverso, che « assume il peso dell'incomprensione o dell'ostilità, e diventa, a lui solo, una unità, un universo ». Negatore ed individualista. Ed è questa la dimensione, che struttura la polemica contro la società borghese: le invettive anticlericali, il ghigliottinamento all'alba, l'uccisione a freddo di Canonnier il ribelle ad ogni società, la kermesse del deputato reazionario. Discorsi non privi di stimoli e di fascino, anche se noi siamo altrove.

Autoritratti di intellettuali, di giovani aridi di stampo tra drieudelarochelliano e rigaultiano, bovariane *amanti* irrequiete e insoddisfatte, dive come la protagonista di « Vita privata » frustrate nella loro ricchezza sentimentale, l'irriverente pastiche d'avanguardia di « Zazie », la ballata popolare e la nostalgia per il plein air, l'iperbole fantastica di bellezza amore e rivoluzione di « Viva Maria »: lungo questa linea, s'inserisce il Belmondo-ladro, artista dello scasso, che vive il gusto d'incanaglirsi come momento di rottura con la propria classe e soluzione esistenziale. Ma, questa volta, l'operazione non è molto riuscita. Tra lucidità partecipe e preziosismo indifferente, scoperta attiva per quanto distaccata e smaliziata e contemplazione inerte, stanno i poli della poetica malliana, la

Biblioteca Gino Bianco

dialettica di riuscita-fallimento. Ebbene, come forse era accaduto soltanto con « Vita privata », di un preziosismo lezioso, leccato, in « Il ladro » Malle si lascia prendere nella spirale del decorativismo, che spesso dalla eleganza figurativa, sotto la direzione di un Decae imperversante, della ricostruzione d'epoca, mobili, treni, boa e panieri, si riversa sui personaggi, spogli di aggressività e di rilievo, di veleno e di rivolta (e il libro dell'anarchico libertario fin-de-siècle Darien, scoperta surrealista, non c'entra più, se non a titolo di pretesto).
Cinema raffinato e intelligente, quello di Malle, che riesce a destare il nostro moderato interesse, ma, qui più che mai, a noi necessariamente marginale.

Gianni Volpi

IL LADRO DI PARIGI (Le voleur); **rg** Louis Malle; **sog.** dal romanzo di Georges Darien; **scenegg.** Louis Malle, J. C. Carrière; **dialog.** Daniel Moulanger; **fot.** Henri Decal (Eastmancolor); **mont.** Henri Lanoe; **scenog.** Jacques Saulnier; **cost.** Ghislain Uhry; **prod.** Nouvelles Editions de Films - Les Productions Artistes Associes; **distr.** Dear-U.A.; **orig.** Francia (1966); **lung.** m. 3275; **con** Jean Paul Belmondo (Georges Randal), Geneviève Byold (Charlotte), Marie Dubois (Geneviève), Julien Guiomar (La Marpelle), Paul Le Person (Roger La Honte), Françoise Fabian (Ida).

Masquerade

Il tempo e il denaro

La difficoltà di approccio all'opera di Mankiewicz dipende dalla sua doppia veste artigianale e profondamente aristocratica. Rifiuto dei manierismi, delle mode, del parlar diretto, dell'autoespressione; rivendicazione del dialogo, dell'autonomia dell'attore all'interno di un'ambientazione predeterminata, della commistione tra modi drammatici e modi da commedia; ricerca di un'eleganza superiore, ottenuta dal controllo minuzioso della regia su ogni segmento di sceneggiatura, o, se si vuole, dal prolungamento intelligente nell'immagine di ogni elemento del testo.

Il cinema di Mankiewicz non è soprattutto sonoro, ma funzionalizzazione delle virtù dell'occhio e quelle dell'orecchio, teatro filmato nella migliore accezione del termine. Non si corra bensì col pensiero a Wilder: più sanguinoso e rozzo, quest'ultimo fa di ogni film un pamphlet e tende al sodo con scarsa cura della forma. Mankiewicz è immensamente più signore, e per questo, al limite, meno appassionante almeno al nostro sguardo di ammirazione e rifiuto, al nostro udito scopertamente reticenti di fronte a tanta intelligenza. Mankiewicz trascura l'aggressione per l'insinuazione, con un'operazione tecnico-morale. Movimenti di estrema souplesse, sempre necessari, attori controllatissimi, dialoghi, senza esagerazione, degni di G. B. Shaw (anche se il doppiaggio ne fa perdere

Biblioteca Gino Bianco

il frizzo e il gusto che vi portano interpreti assai fini): l'arte della commedia, su fondo d'esterni grigi e non distraenti, e d'interni doverosamente « vellutati » benché decaduti. In questa splendida ovatta, si svolge un gioco di massacro rattenuto e educato, una dimostrazione conseguente del cinismo umano (diremmo meglio: dei già ricchi) che arriva al delitto o ai delitti a catena, ma sempre col sorriso sulle labbra. Apparenza e realtà, frivolezza e ipocrisia come rifiuto della realtà e come copertura di una fragilità morale mai apertamente condannata, anzi capita con qualche filosofia, come si trattasse di un dato immutabile dell'umano comportamento. Da questo conseguono anche i risvolti (precipitosi nell'ultima parte del film, di continue rivelazioni e rovesciamenti), in cui rientrano in gioco (potenza del verbo!) anche i morti (come già lo stesso Harrison nel vecchio « Fantasma e la signora Muir »). Dunque anche presente e passato, anzi soprattutto, poiché qui — senza nessun flashback ma con tanti orologi — tutto è giocato attorno alla paura del domani e ad uno ieri fatto rivivere dal protagonista-Volpone da regista consumato per imbrigliare attraverso le donne d'antan, l'oro polverizzato, e farlo ricomparire con alchimie non tanto sottili. Più che in ogni altro film di questo regista, la commedia entra nella commedia che entra nella commedia — così per i personaggi e per i loro rapporti reciproci, e soprattutto con gli spettatori, che per il film in sé, rielaborazione sorprendentemente mankiewicziana di una commedia tratta da una commedia tratta dal « Volpone » di Ben Johnson, che ha perciò tutto il diritto di mostrarsi sontuosamente ad apertura di sipario esplicitando così la scelta del « cinema-teatro » come l'ossessione attorno a cui il film è prestabilito: l'oro, e il vizio della cupidigia. Nel ricordo delle ottime sue commedie morali (« Lettera a tre mogli » e « Eva contro Eva », « La gente mormora » e « Operazione Cicero ») Mankiewicz raggiunge con questo film una sorta di sintesi maggiore. Ci dà modo di apprezzarlo nel meglio, e contemporaneamente di prendere meglio le nostre, ineleganti, distanze.

Goffredo Fofi

MASQUERADE (The honey pot) **rg.** Joseph L. Mankiewicz; **sogg.** e **scenegg.** J. L. Mankiewicz; **fot.** Gianni Di Venanzo (Technicolor); **mus.** John Addison; **mont.** David Bretherton; **scenog.** John De Cuir; **prod.** Charles K. Feldman; **distr.** Dear UA; **orig.** USA (1967); **con** Rex Harrison (Fox), Susan Hayward (Mrs. Sheridan), Cliff Robertson (MsFly), Capucine (p.ssa Dominique), Edie Adams (Merle), Maggie Smith (Sarah), Adolfo Celi (isp. Rizzi); **lung.** m. 3318.

1/JEAN-LUC GODARD
by Richard Roud

2/LOSEY ON LOSEY
edited by Tom Milne

3/LUCHINO VISCONTI
by Geoffrey Nowell-Smith

The Cinema One series is published by Martin Secker & Warburg Limited 14 Carlisle Street London W 1, in association with « Sight and Sound » and the Education Department of the British Film Institute, 21 Dean Street, London W 1

AN INTRODUCTION TO THE AMERICAN UNDERGROUND FILM

A unique, fully illustrated handbook to the art of underground films and their makers
by Sheldon Renan
foreword by Willard Van Dike
a Dutton Paperback, $ 2,25

THE NEW AMERICAN CINEMA

a critical antology edited by
Gregory Battcock
a Dutton Paperback, $ 1,75
New York, E. P. Dutton & Co, Inc.

Biblioteca Gino Bianco

Assassinio al terzo piano

Giochi ambigui

Questo GAMES che l'esercizio cinematografico italiano ha voluto ribattezzare ASSASSINIO AL TERZO PIANO, facendo un cattivo servizio all'intelligenza del pubblico, alla comprensione dell'opera e naturalmente al suo autore, è a mio avviso uno dei film più stimolanti della corrente stagione e più indicativi di una particolare situazione del cinema americano odierno, di derivazione esplicitamente avanguardistica.

Non che ci siano in esso lacune ed errori, e soprattutto cedimenti di fronte alle esigenze dello spettacolo di consumo e dell'industria cinematografica hollywoodiana, né che non si possano con facilità riscontrarvi derivazioni ed ascendenze, schematismi e condizionamenti; ma i molteplici elementi fantastici che vi pullulano, il discorso surrealistico e freudiano che ne è alla base, l'umorismo sottile che lo sottende (e che è una delle componenti fondamentali della poetica di Harrington), ne fanno un'opera « d'autore » non trascurabile, che richiede ovviamente una lettura approfondita, su un duplice piano d'osservazione, di cui mi proverò a tracciare alcune linee.

Il film si presenta a un tempo come un « giallo » e come un « film dell'orrore », a metà strada tra i prodotti del genere di marca americana e anglosassone, ed è condotto con un rigore rappresentativo esemplare, alternando episodi narrativi ad episodi drammatici in un crescendo emotivo sempre più intenso fino alla catarsi (e alla duplice sorpresa) finale. Le pedine di questo allucinante « gioco » diabolico, una giovane coppia di sposi, una strana e misteriosa venditrice di prodotti di bellezza, un garzone di negozio e qualche minore figura di contorno, si dispongono lungo il film secondo un disegno prestabilito, di cui lo spettatore viene a conoscenza poco alla volta, collegando i fatti alle loro cause, secondo le regole di tale genere di racconti. La venditrice si scoprirà essere la complice del marito, ai danni della giovine e bella moglie che finirà pazza, e il garzone aitante e un poco tonto sarà la vittima designata che permetterà alla macchina delittuosa di funzionare (salvo l'inceppamento finale, che non è altro tuttavia che un congegno raffinatissimo di un'altra macchina delittuosa più complessa, manovrata con consumata abilità dalla venditrice « europea », ben più scaltra del rozzo marito « americano »). Se questo è il soggetto del film, il racconto conturbante e aggressivo, ma anche ironico e grottesco, che esso dipana nello splendore figurativo e drammatico delle singole scene e sequenze, altro è evidentemente l'assunto dell'opera, il discorso che Harrington fa all'interno di questo racconto servendosi di elementi che non è difficile far risalire a questa o a quella influenza artistica, letteraria o più genericamente culturale (il surrealismo, la psicanalisi, la pop art, l'avanguardia cinematografica classica, Poe, e la tradizione romantica della letteratura americana, von Stenberg, la cultura del Greenwich Village ecc.), ma che è un po' il filo conduttore, il lessico

 Biblioteca Gino Bianco

personale, dell'intera sua opera, dal narcisistico e conturbante « Fragment of seeking » (1946) al grottesco e fantastico « Night tide » (1961).

Perché Harrington è certamente un romantico, che ama il mistero dei « racconti fantastici » e al tempo stesso l'avventura dei grandi liberi spazi, la poesia di Poe e la narrativa di Melville, ma è un romantico del ventesimo secolo, e per giunta americano, in cui l'ironia sottolinea ogni atteggiamento, depura le più facili suggestioni liriche o drammatiche, senza tuttavia toglierne la sostanza poetica; in cui il senso pratico e una certa tendenza demistificatrice delimitano i fatti, e più ancora i sogni e le speranze, entro prospettive quotidiane. Cosicché il mistero che circola in tutte le sue opere, quel continuo passaggio dalla realtà al sogno e da questo a quella in una medesima dimensione spettacolare, con la conseguente ambiguità delle situazioni e dei personaggi, si fa anch'esso quotidiano, diventa una delle componenti della nostra vita di tutti i giorni, la causa principale della nostra esistenza alienata e alienante. E in questo « Games », più e meglio che in « Picnic » o in « Night tide », in cui il sogno *era* la realtà, l'abolizione dei due piani di rappresentanzione, lo svolgimento del racconto entro un unico binario « realistico », servendosi del meccanismo del « giallo » per chiarire allo spettatore (e ai personaggi) le situazioni « irreali » (come l'apparizione del garzone assassinato), permettono di situare tutta quanta l'azione nella contemporaneità, di farcene in certo qual modo partecipi, e non soltanto spettatori.

Si veda l'inizio del film, in bilico tra la più sottile ironia e il più compiaciuto grottesco, con quei personaggi usciti da un mondo fantastico, tutti raccolti attorno a una esercitazione spiritica, sullo sfondo di un ambiente d'altra epoca, eppure contemporanei, di oggi, in una città del futuro come New York (i cui alti edifici svettano nella prima immagine del film). E si veda l'arrivo della venditrice, e più ancora il lungo colloquio con la giovane sposa, quel leggero serpeggiare di mistero e di ambiguità tra una parola innocente e un'altra implorante, che si fa sempre più esplicito fin dalla prima serata a tre, con il richiamo alla « vecchia » Europa, al coraggio del rischio, alla bellezza della morte. Si osservino ancora i rapporti tra i coniugi, di amore-odio sottilissimo, indagati psicologicamente con mezzi delicati e precisi fino alla raffinatezza d'uno sguardo o d'un sussurro e sottesi da una misoginia quasi inavvertibile ma presente in tutto il film, anche se meno esplicita, o meno conturbante, che nelle precedenti opere di Harrington. Si osservi inoltre la progressiva, calcolata, ma fondamentalmente ambigua seduzione del garzone da parte della « giovine signora », la prima sequenza in cucina, quella successiva nella stanza da letto della donna, quella infine, ancora in cucina, dell'apparente uccisione del ragazzo: un susseguirsi di fatti e di situazioni sempre più complesse e allarmanti, sempre più sottilmente diaboliche, in cui non si sa fino a che punto i protagonisti ne siano più o meno coscienti. Infine si ponga attenzione agli ambienti, a quella palazzina su tre piani (un ricordo esplicito dell'ambiguo palazzotto del « Servo » di Losey?), a quel miscuglio di stili diversi nei mobili e negli oggetti, a quell'intrusione ironica e conturbante della pop art (quella scultura nell'ingresso che, duplicandosi con il falso cadavere del garzone, sottolinea con maggior vigore il senso di mistero e di falsità che avvolge ogni essere e ogni cosa), quegli anacronistici costumi della venditrice (vero deus-ex-machina dell'opera) o quelle maschere orribili e asessuate che i protagonisti si mettono in una delle sequenze più agghiaccianti, e al tempo stesso ironiche, del film: lo pseudo-sacrificio della vittima designata. Si potrebbe continuare, fino all'esplodere della pazzia della protagonista, così controllato, così straziante, così quotidiano anch'esso e terribile, per sottolineare ancora una volta il carattere fondamentale di « Games », che è una ambiguità voluta e dichiarata, attraverso

Biblioteca Gino Bianco

Il coraggio del rischio, la bellezza della morte James Caan, Katharine Ross e Simone Signoret in « Assassinio al terzo piano ».

la quale fatti e personaggi si dispongono su un piano superiore alla contingenza del racconto, indicano chiaramente la complessità dei rapporti umani e sociali e la loro disumana cattiveria, il necessario rimando a una realtà-*autre* che li spieghi o li giustifichi ma di cui non si conoscono i confini, la fragilità della condizione dell'uomo e la sua incapacità ad uscirne vittorioso.

L'ironia, come in Polanski, attenua l'elemento tragico, a volte addirittura lo capovolge facendone scaturire la comicità latente; ma, ben più di Polanski, Harrington crede nella « surrealtà », ha bisogno del mistero per indagare l'ambiguità dei rapporti umani, si rifà, da buon surrealista, ai « tempi morti » della coscienza. E da questo punto di vista, il suo discorso, pur delimitato dalle regole codificate dello spettacolo hollywoodiano (ma quale intelligenza e quale ironico distacco nell'utilizzarle!), non è mai gratuito e superficiale, ma affonda le radici nella carne e nel sangue dell'uomo, o almeno dell'*homo americanus*. Né si deve dimenticare, per la corretta lettura del film, il lungo tirocinio di Harrington presso la Fox come assistente del produttore Jerry Wald (una volpe dell'industria cinematografica di Hollywood) e la sua dichiarazione, contenuta in una lettera a Jonas Mekas a proposito di « Night tide », di voler fare del « suspense melodramma ».

Gianni Rondolino

ASSASSINIO AL TERZO PIANO (Games) **rg.** Curtis Harrington; **sogg.** C. Harrington, George Edward; **scenegg.** James Karney; **fot.** William Fraker (Technicolor, Techniscope); **mus.** Samuel Watlowsky; **mont.** Douglas Stewart; **scenogr.** Alexander Golitzen; **prod.** George Edwards per la Universal; **distr.** Universal; **orig.** USA (1967); **con** Simon Signoret (Lisa Schindler), James Caan (Paul Montgomery), Katharine Ross (Jennifer Montgomery), Don Strould (Norman Tields); **lung.** 2877 m.

Biblioteca Gino Bianco

Lo straniero
C'era una volta

In catalessi

1 DAL MITO AL FUMETTO. Siamo ben dopo il diluvio. I fantasmi di un'epoca che pur qualcosa aveva dato, i ruderi del neo-realismo, i Visconti e gli Aristarco, sono ormai del tutto fuori dal gioco, nemmeno la diatriba bizantina o l'equivoco culturale passano più dalle loro parti; lunari, biliosi, inutili, si arrabattano disperatamente come naufraghi, tra gli echi del silenzio e l'indifferenza si spengono i loro tentativi di essere à la page.

Il lenzuolo, sbattuto dal vento nel giardino di « Vaghe stelle », è volato via ed ha lasciato allo scoperto, per usare come un boomerang l'invettiva viscontiana di altri tempi, soltanto « cadaveri »; « Lo straniero » malgrado Camus e Anna Karina, gareggia in bruttezza con l'orrendo episodio di « Le streghe ». Che cosa è diventato Mersault? Non una coscienza estranea al mondo, un individuo che sospende le relazioni consuete, le convenzioni per vivere sulla base di una ricettività indiscriminata nei confronti delle sollecitazioni esterne; « l'uomo, straniero nella città degli uomini, che egli conosce dietro il vetro opaco di una trasparenza che è trasparente alle cose e opaca ai significati »; Mersault è diventato un uomo sonnolento, apatico e inintelligente come un povero impiegato — mentre il libro di Camus è centrato su una naturale disposizione all'intelligenza —, un ciociaro dall'occhio spento, un po' grassoccio e placido, che se n'è andato per caso a fare un week-end dalle parti di Gaeta. Forse dal buon Mastroianni un onesto artigiano avrebbe potuto cavar fuori qualcosa d'altro, ma Visconti l'ha diretto in maniera disastrosa, puntando su quella faccia paciosa e spenta, da omobono, sempre uguale a se stesso, senza asprezza né grinta nel rifiuto. Alla conferenza stampa a Venezia, qualcuno ha domandato se il protagonista era stupido. Forse aveva ragione: la personalità e le azioni di Mersault, così come le ha illustrate Visconti, non hanno senso; e, tanto meno, esprimono l'assurdo o un « vide de signification ».

Non c'è null'altro che un orpellismo archeologico. Straniero, lui, all'orizzonte « mitico » di Camus, Visconti si perde nel bozzetto-ben-ricostruito, avvilente; messa da parte la problematica esistenziale del protagonista, si abbandona ad una ricostruzione precisa, senza fantasia, smidollata, da fumettaro; processi alla Perry Mason, il protettore tipo Pépé-le-Moko, l'antidiluviano procuratore generale, una zitella innamorata, forse, in segreto, di Mastroianni... Visconti ci ha già da lungo tempo abituati a questo tipo di regia: aveva installato gli alberi di ciliegio sul palcoscenico credendo di rappresentare meglio Cechov (ma Cechov, ahimé, era completamente sparito, forse dietro un albero); adesso ha creduto di ricreare una dimensione esistenziale, facendo costruire le cabine nello stile dell'epoca, riesumando i tram, le trattorie, i negozi, le réclames, persino i costumi da bagno. Ha pensato a tutto, ma di Camus, di Mersault o di qualcosa d'altro, nuovo ma vero, nemmeno l'ombra. Ne è venuta fuori soltanto l'ennesima riconferma di una irrimediabile decadenza, di una

Biblioteca Gino Bianco

incapacità ormai congenita di trar fuori qualcosa da qualcosa, di realizzare film decenti e discorsi problematici. Per noi il discorso su Visconti è chiuso. Per sempre. Come, pensiamo, la sua opera.

2 SEGNI PARTICOLARI NESSUNO. L'eterna lotta tra le ragioni dell'industria e quelle dell'intelligenza, tutta la storia del cinema non è forse nient'altro che questo. Certi « vecchi » di Hollywood lo hanno sperimentato sul vivo dei loro film, ma lottando e usando l'astuzia si sono conquistati una sostanziale autonomia: hanno dato il consenso e la linfa vitale alle strutture del sistema, divi e produttori, stories e generi, e all'interno di questo sistema hanno avuto mano libera per far passare il proprio discorso. Ultimo riscontro: « Masquerade » di Joseph Mankiewicz.

Addirittura sublime è il caso del Buñuel messicano, che con perfido candore girava storie d'appendice e drammoni incredibili; ma, alla fine, con un gioco di stregoneria filmica, essi si trasmutavano in discorsi suoi, saggi, urtanti, intransigenti, parlavano dell'uomo e delle sue inibizioni, il sesso, la religione, la patria, la società. Downfall invece per Rosi, malgrado il suo americanismo di sempre, che stringeva in reazione fotosintetica, ah! les beaux jours, le regole del gioco dello spettacolo e uno sguardo lucido, dialettico sulla società e i suoi mali, il buon e il cattivo governo, speculatori e politicanti, camorristi e magliari, banditi e toreri. Resa senza condizioni di Rosi, proprio il contrario degli americani: una regia diligente e anodina, e rinuncia al suo discorso, salvo qualche vezzo personale. « C'era una volta » è un film carlopontiano, il cinema « internazionale » per decine di milioni di spettatori, fasto e anonimia, glamour da grandi magazzini e intelligenza da tv: Made in Usa by Carlo Ponti. La vicenda è da cenerentola che, vincendo le magie e gli incantesimi, rotola indenne in botti, scampa a naufragi e a propositi suicidi, e dopo molte peripezie, sgomina i nemici cattivi e subdoli, gli inganni non le impediranno di sposare il principe; lasciati cadere spunti e risvolti, un realismo meraviglioso o un candore favolistico da presepe, essa è stata ridotta a storia d'amore kitsch, quasi un modello di integrazione delle classi. Per la bella ma povera c'è naturalmente pronta Sophia Loren, la moglie e la diva, ormai donna o domina del Gotha internazionale; niente da dire, però: popolaresca e scatenata, poppe in fuori e lazzi plebei, alla fine risulta una delle cose più indovinate del film. Accanto a lei, a formare la coppia più bella del mondo, si mette un attore in voga, sull'onda del successo di un digest storico-letterario, Omar Sharif, che pare piaccia tanto al pubblico femminile; sulla misura delle sue spalle robuste, viene ritagliato un personaggio di selvatico e prepotente, di orso ispido ma in fondo casereccio, che spaventa le pecore e tira sassi alle anatre, ma pur sempre tremendamente cattivante, di un fascino e una simpatia irresistibili; come è buon costume, infine si rivelerà giusto e umano, oltre che indifeso agli strali di cupido. A rendere sordi e tonti i malcapitati spettatori, provvede, male estremo, Piero Piccioni, usque tandem abutere patientiae nostrae?, con una colonna sonora gastronomica, petulante, e senza pause. A partire da questi ingredienti che gli passava il convento pontiano, Rosi non è riuscito a cavare granché, né scatto di racconto, né riscatto in un discorso ulteriore, suo. Per di più, ora a Rosi sono venuti dei vezzi tecnici, caracolla addosso ai cavalli bizzosi e al fusto domatore con il teleobiettivo secondo la moda del yecchio « giovane cinema »; si è diseducato alla scuola del western indigeno, non chiude certe sequenze al momento classico, bensì le fa durare all'infinito.

Tutto è gioco scenografico, di costumi e di fondali, descrittivismo senza scatti né smalto, prolissità di tornei e di pranzi pantagruelici, di notti delle streghe e guerre dei piatti. Né arguto nel candore come i primi Disney, né distante e allusivo nella dialettica dell'autoironia come i titani tessariani (fuori

Biblioteca Gino Bianco

discussione, in una lontananza siderale, è la mordente satira sociale nell'apologo di « Miracolo a Milano »). « C'era una volta » è un film tutto e solo decorativo, inerte e inutile, e Rosi recita la parte di un qualsiasi, inetto Stanley Donen.

Legato, sansebastiano volontario e collaborazionista, alla colonna pontiana, solo effemeridi sparse danno segni della sua vita. C'è di tanto in tanto l'interesse, che era già in « Il momento della verità », per i riti di un mondo arcaico, fuori del tempo, la raccolta del grano o la montagna di uova. Ci sono sprazzi, scampoli più personali, rosiani: il fraticello ottuso ma dotato di spirito pratico, invita San Giuseppe da Copertino impegnato in una delle sue estasi aviatorie, a discendere giù che sono già due ore che sta in aria e loro hanno ancora tutta la chiesa da scopare; Isabella sfida il principe e invita i popolani a non prostrarsi davanti a lui, faccia a terra. Così, la scena più bella del film, e una indicazione di quello che poteva essere e purtroppo non è: san Giuseppe, ormai trapassato nel mondo dei beati, compare a Isabella disperata, sull'orlo del suicidio, e la consola e la sprona a lottare, a far valere le sue ragioni; poi, al sopraggiungere di una frotta di altri santi a spasso per il cielo, scappa via in fretta, « ora devo andare, non devo farmi sentire da loro: sai quelli sono i santi della rassegnazione, quelli che dicono che in terra non si può essere felici... ».
Tutto sommato, però, segni particolari di Rosi (quasi) nessuno.

Gian Paolo Croce

LO STRANIERO rg. Luchino Visconti; **sogg.** dal romanzo di Camus; **scenegg.** L. Visconti, S. Cecchi D'Amico; **fot.** G. Rotunno (col.); **mus.** P. Piccioni; **mont.** R. Mastroianni; **prod.** De Laurentiis-Marianne-Master; **distr.** Euro International; **con** Marcello Mastroianni, Anna Karina, Bernard Blier, G. Ceret; **orig.** Italia (1967).

C'ERA UNA VOLTA rg. Francesco Rosi; **sogg.** e **sceneg.** F. Rosi, T. Guerra, R. La Capria, G. Patroni-Griffi; **fot.** P. De Santis (col.); **mus.** P. Piccioni; **scenogr.** P. Poletto; **costumi** G. Coltellacci; **prod.** Carlo Ponti; **distr.** Interfilm; **con** Sophia Loren Omar Sharif, Dolores Del Rio; **orig.** Italia (1967).

Marat-Sade

Rivoluzione, Copulazione

Il film MARAT-SADE di Peter Brook è, com'è noto, la trasposizione cinematografica de « La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade », dramma in due atti di Peter Weiss. Ci pare opportuno segnalare preliminarmente il rapporto di « fedeltà » dell'opera cinematografica al testo teatrale.

Biblioteca Gino Bianco

Innanzi tutto la relativa insufficienza di indicazioni sceniche del testo teatrale ha facilitato il giovane regista inglese nel tentativo di filtrare il dramma politico-filosofico attraverso certe esperienze di « teatro vivente » e « teatro della crudeltà ». Sulla linea di questo tentativo vanno viste, riteniamo, una certa livida innaturalezza dell'atmosfera e dei colori dei volti, talune scene di violento pestaggio, il momento della « copulation » generale, ed infine la rivolta finale che nel film funge da soluzione catartica per i matti ripetutamente bastonati e repressi, mentre nel testo di Weiss questo è appena accennato.
Un altro elemento che sembra caratterizzare un certo sforzo di svincolamento dal testo sta poi nella particolare definizione della dimensione storica dei personaggi e della situazione. E qui ci pare di notare addirittura un rovesciamento dei rapporti interni. I personaggi vengono destoricizzati da un lato e la situazione, se non viene proprio « storicizzata » al 100%, è perlomeno « demetastoricizzata ». Riprova di ciò sono gli abbondanti tagli operati da Brook su talune parti che strutturalmente figuravano da « definitori biografici » dei personaggi. Così è per esempio totalmente asportato lo scontro tra Marat da un lato e il rappresentante dei militari, della scienza, Voltaire e Lavoisier dall'altro che oggettivamente serviva a giustificare l'« arrivo » personale di Marat alle idee rivoluzionarie.
Così è anche il capovolgimento del canto finale dei cantori: discorso ideologico in Weiss, discorso cronaco-politico in Brook.
Brook palesa poi una maggiore insistenza sul giudizio storico-politico della Restaurazione accentuando e accrescendo il numero degli interventi repressivi

L'assassinio di Marat nel film di Peter Brook.

Biblioteca Gino Bianco

della autorità (Coulmier nel film interviene un maggior numero di volte), e correndo frequentemente colla macchina da presa sul volto della moglie e della figlia di Coulmier per « significare » col semplice gioco di espressioni la risposta politica del pubblico tenuto sempre fuori campo.
Lo stesso ruolo giocano le continue carrellate indietro, di due tipi: una semplicemente al di là della cancellata che tiene rinchiusi i matti — prima parte dello straniamento, indispensabile per ricordare il tipo di fruizione della società perbene dell'epoca; un'altra al di là dello stesso pubblico-bene (mai illuminato, ma colto attraverso muoversi di ombre) — seconda parte dello straniamento atta a favorire nello spettatore cinematografico la fruizione « oggettiva » del dibattito politico-filosofico tra Marat e Sade.
E veniamo quindi alla problematica di fondo del dramma di Weiss.

Prima di tutto è bene chiedersi di che tipo sia e che validità possa avere oggi. Indubbiamente il discorso di Weiss non è il discorso di un reazionario. D'altro canto Weiss non è neppur uno cui interessi fare un discorso politico-filosofico da tradursi operativamente nella prassi. Il suo è il discorso di un « democratico progressista » che si situa al di qua di una effettiva esigenza rivoluzionaria per porsi in una condizione di neutralità atemporale dalla quale mettere a confronto gli eterni dilemmi dell'umanità: i rapporti tra la Storia e la Natura.
La rivoluzione francese tradita gli serve solo come pretesto (e qui sta, entro certi limiti, il merito maggiore di Brook, cioè l'aver deviato dalla astrattezza di Weiss per insistere attraverso gli elementi di cui si è parlato sopra sulla precisa collocazione storica del dramma) per disquisire sulla inevitabile tragicità di ogni esperienza umana che si ponga intenzionalmente come eversiva nei confronti delle strutture sociali esistenti.
La problematica è quindi davvero una falsa problematica, perlomeno per Weiss; che ha già la soluzione in tasca e si serve di un Sade anch'egli destoricizzato per contrabbandare l'ideologia (la sua) dell'intellettuale borghese scettico e disincantato che osserva e giudica dal « di fuori », o che come la nottola di Minerva filosofeggia sulla storia che s'è già fatta. Dov'è infatti il discorso politico di Marat che si limita a ripetere fino alla nausea di voler scrivere il proclama alla nazione e a spiegare che nobili e preti coi loro soprusi sono cattivi perché sfruttano la povera gente (come se Sade questo non lo sapesse)? Vedi Jacques Roux — sembra dire Weiss. Ma allora perchè Marat-Sade e non Roux-Sade?
Roux è infatti nel dramma il vero matt-attore della rivoluzione, su cui interviene brutalmente la repressione (Marat è sempre lasciato tranquillo nella sua vasca da bagno, fuorché una volta in cui viene rimproverato, non fatto malmenare da Coulmier).
Ha poi qualche funzione precisa l'ambiguità di fondo su cui si dovrebbe svolgere il dramma, a parte naturalmente il volere essere fedeli ad un fatto storico accertato (fino a che punto poi? il testo dice: « pare che... ») che esistessero effettivamente questi esperimenti terapeutici di gruppo, nel manicomio di Charenton?

La recitazione si sovrappone alla pazzia? o viceversa? Questo a nostro avviso riesce solo nei personaggi che ruotano attorno a Marat e a Sade (ad es. Duperret l'erotomane, Corday la sonnambula, Roux e altri minori). Perchè in Marat la pazzia non si vede, o si vede solo nella fissità dello sguardo, nei suoi occhi stralunati? Forse perché a Weiss premeva porlo in posizione di parità nel confronto con Sade che oggettivamente non recita, ma rappresenta se stesso?
Ma allora perché far recitare il dramma da dei matti se poi i matti non si vedono nelle figure centrali, se poi la precisazione della contingenza storica del

Biblioteca Gino Bianco

fatto a Weiss non interessa, perché in sostanza è il dilemma eterno tra uomo e natura che importa?
Un'ultima osservazione. E' un'opera brechtiana, quella di Brook-Weiss? Ci pare proprio di no. Emerge in questo film un profondo distacco tra l'uso di certe tecniche di derivazione brechtiana e il discorso ideologico e non politico che a Weiss interessa. Ridotte le tecniche a puri giochi scenici, manca l'aspetto più rivoluzionario dell'opera di Brecht: verificare sempre gli strumenti della costruzione scenica per entrare nel merito dei problemi storico-politici. Il tutto verificato da un rigoroso discorso politico.

Paolo Odasso

MARAT-SADE rg. Peter Brook; **sogg.** dall'opera di Peter Weiss; **scenegg.** A. Mitchell; **fot.** D. Watkin; **mus.** R. Peashe; **mont.** T. Prietsley; **scenog.** S. Jacobs; **prod.** M. Birkett; **distr.** Dear UA; **con** gli attori della Royal Shakespeare Company; **orig.** Inghilterra (1967).

Due per la strada

I piccioni viaggiatori

DUE PER LA STRADA non è un film « interessante » — qualificazione che in questo come in molti altri casi mi sembra del tutto fuori luogo — ma « da guardare ». Perché è spesso molto piacevole alla vista e all'udito.

Piacevole per un'ottima messa in scena e un'altrettanto ottima direzione d'attori — Albert Finney (Mark Wallace) quasi niente gigione contrariamente al suo solito anche per una costante sapiente inquadratura che taglia fuori i suoi gesti inutili e magniloquenti; Audrey Hepburn (Joanna Wallace) sempre spigolosa come il solito ma questa volta « verosimilmente » dotata di un sesso con tutto quello che ne consegue, sino all'adulterio e alle dichiarazioni esplicite e credibili, contrariamente al solito, di voler fare, senza nessun complesso, l'amore e di riuscirci anche passabilmente per lei e il suo partner. Piacevole per la musica di Henry Mancini che c'è quasi sempre senza farsi avvertire quasi mai in se stessa, ma piuttosto come elemento indispensabile e insieme indefinibile di questo graditissimo al palato cocktail on the rocks che è composto, oltre che degli ingredienti citati, di altri quali gli splendidi vestiti di Kenn Scott, Paco Rabanes (e numerosi altri tra i migliori), i colori di Christopher Challis. La sceneggiatura di Frédéric Raphael — autore di « Darling » e di « Nothing but the best » — è invece purtroppo l'ingrediente talvolta indigesto che rischia qua e là di guastare l'insieme; sia per una certa prolissità, sia perché infrange, di quando in quando, le regole — più strette di quanto non appaia a prima vista —

Biblioteca Gino Bianco

della riuscita di questo tipo di pellicole, prendendosi sul serio. Come nel caso del colloquio assai penoso di Mark con Joanna che se ne sta al ristorante con l'amante (*post coitum*) o nel caso del « ritorno » di Joanna da Mark — qui, infatti, i dialoghi troppo « seri », *idest* ridicoli, sarebbero stati vantaggiosamente aboliti, evitando in tal modo, anche, una troppo aperta e troppo fastidiosa esorcizzazione dell'adulterio, finalmente, grazie a Dio, consumato dalla brava Joanna, in santa pace. Maldestro, sempre per lo stesso motivo, cioè per l'adozione di un tono che non è quello del film, Raphael lo è poi in occasione del viaggio a cinque: i due più Howard e Caty Manchester (William Daniels e Eleonor Bron) e relativa figlioletta pestifera. Si mostra infatti incapace di fornire quel ritratto « critico e cattivo », che è nelle sue intenzioni, della coppia americana tipica: efficiente al massimo, estremamente « moderna » nell'educazione della figlia, che viaggia con orari precisi visitando monumenti a cento all'ora per osservarli scrupolosamente, gli orari. Purtroppo privo della dose di cattiveria e di malignità necessarie a questo fine, Raphael è anche assolutamente a corto di fantasia, tanto da rifriggere i soliti luoghi comuni. In tutto riesce a fornire una sola battuta di un certo spirito: una Rolls-Royce supera la Ford giardiniera su cui viaggiano i cinque; la manovra è forse un po' azzardata e Howard, al volante della Ford, non esita a insultare il pilota della Rolls, chiamandolo: « comunista ».

Per fortuna interviene puntualmente la sapienza di dosatore di Donen, particolarmente abile al montaggio. Qui veramente costruisce e « inventa » la vicenda di questi due sempre per la strada dell'abbandono e della riconciliazione, della beatitudine e dell'amore, della tristezza e dell'incomprensione; un viaggio che dura una decina di anni e che ripercorre una decina di volte in una il *midi* della Francia. Abile soprattutto nel « ricostruire » l'unità del suo long drink da bersi in unico lento sorso dopo averla frantumata ad un primo livello con continui salti spazio temporali. Il repertorio dei collegamenti impiegati per unire quello che è separato e distante mi sembra, appunto, essere ciò che maggiormente rivela la abilità della sua messa in scena; insieme, naturalmente, al sapiente uso della camera, accortamente variato, nella sua semplicità apparente e nella sua complessità reale, sulle peripezie dei « due » che, solo grazie a un elaborato ma niente affatto macchinoso lavoro di regia, nascondono la loro banalità sotto una lucentezza che soddisfa l'occhio dello spettatore.

In USA dopo qualche anno di stasi il musical è in netta ripresa e sta ottenendo anche notevoli successi commerciali; ottimo in questo genere in cui ha senz'altro realizzato i suoi migliori film, attendiamo ancora qualcosa da Donen in questo campo — senza però disdegnare quanto farà nel genere commedia non musicale, giallo rosa ecc.: anche qui, infatti, ha dimostrato di saperci fare. C'è nelle sue pellicole, come in molte altre americane, un mestiere, una preparazione, un'arte, un cinema, insomma, che conserva le caratteristiche del prodotto industriale che esce da una grande azienda: ben confezionato, finito, da consumarsi all'istante, valido nel breve spazio di tempo in cui lo si consuma. Per cui perché parlarne a lungo: andiamoci, guardiamocelo e godiamocelo in sala per tutto il tempo di proiezione. La mistura è assolutamente innocua; non agita i nervi, consente il sonno; non si sono riscontrati effetti postumi pregiudizievoli per il sistema (nervoso).

Piero Arlorio

DUE PER LA STRADA (Two for the road) **rg.** Stanley Donen; **sogg.** Fréderic Raphael; **fot.** Christopher Challis; **mus.** Henry Mancini; **prod.** Stanley Donen; **distr.** 20th Century-Fox; **orig.** USA (1967); con Audrey Hepburn (Joanna Wallace), Albert Finney (Mark Wallace), Claude Dauphin (Maurice Dalbret), Nadia Gray (Françoise Dalbret), William Daniels (Howard Manchester), Eleonor Bron (Caty Manchester) e Georges Descrières, Jacqueline Bisset ecc.

Biblioteca Gino Bianco

Quella sporca dozzina

Una sporca morale

In QUELLA SPORCA DOZZINA Aldrich opera con tre meccanismi e un discorso ideologico. Costruisce il film su una notevolissima, anche se fredda, capacità di condurre gli attori e su un uso essenziale della camera. In tal modo alterna l'analisi psicologica all'azione pura, il discorso sull'esistenza e sulle scelte al ritratto ora ironico ora drammatico della vita militare. Il prodotto è ben confezionato e i meccanismi funzionano alla perfezione; tuttavia, se si entra nel merito, se si mantiene al termine della proiezione quel distacco necessario per il giudizio, insomma se si riflette con attenzione, QUELLA SPORCA DOZZINA si rivela per quello che è: un film più che ambiguo. Reazionario nel suo falso democraticismo, fasullo nelle sue analisi psicologiche; in definitiva una grossa puttanata.

Aldrich si serve dei tre meccanismi che ha collaudato in lunghi anni di regia e che ormai sono assunti in lui a un livello di rarefatta perfezione: il gioco psicologico, la violenza, l'azione ricca di suspence. Questi elementi non operano mai separatamente e soltanto a livello critico è dato di coglierli nella loro separazione ed elucidarli appunto come gratuiti, falsi, vuoti di ogni serio significato. Infatti componendo e scomponendo, in modo apparentemente lineare, l'azione (un certo gusto per la chiarezza e l'essenzialità), Aldrich formula il discorso ideologico che, uscendo dalla combinazione degli elementi senza enfasi oratoria, sostiene e puntella l'azione stessa, conferendole una patina di disgustosa dignità e una serie di imbecilli pretese. Apparentemente: tutti i personaggi rifiutano i meccanismi della guerra, tutti ne vogliono uscire, tutti ne rifiutano la logica. In realtà: tutti i personaggi accettano le imposizioni, la violenza a se stessi, la trasformazione in assassini di professione. Ma Aldrich vuol farci credere che non c'è imposizione e violenza sugli individui. Essi diventano dei bravi soldati, delle macchine per uccidere attraverso un rapporto umano, un modo fraterno di conoscersi e di essere amici. Sgozzano, mitragliano, bruciano vivi i tedeschi per affermare la propria amicizia, il proprio inserimento nella vita civile. I dodici uomini di Aldrich (assassini e ladri) diventano bravi soldati, i più bravi. Dunque, non soltanto la guerra è luogo di incontro umano e di virile amicizia, ma opera anche e soprattutto nel senso di rendere migliori (rispetto a che?) gli uomini; li sottrae alla anormalità, li inserisce nella collettività « civile », fornisce loro i valori codificati del sistema, adegua alle necessità dell'ordine la loro azione.

In primo luogo, nel film la mistificazione di fondo che Aldrich organizza sul piano del conflitto psicologico (le azioni dei personaggi sono tutte predeterminate, c'è una logica superiore alla volontà di ribellione).

In secondo luogo la violenza come condizione di normalità e come recupero alla civiltà del disadattato. Unificando questi due elementi abbiamo un'opera che va ben oltre la propaganda parafascista, oltre l'esaltazione nazista della vio-

Biblioteca Gino Bianco

lenza. Quei signori infatti costruivano sul manicheismo: di qua il bene, di là il male. In « Quella sporca dozzina » il polo negativo non esiste più. C'è il nemico; perché lo si combatta però non interessa più e non importa. Quel che conta è l'efficienza tecnica, la totale disponibilità ad ammazzare e l'obbedienza più assoluta al « capo ». Aldrich approda così alle soglie di una violenza senza segno, asettica, fra robot. Puttane e judo, crani rasati e coca-cola, niente domande e mitra pulito. La logica di Westmoreland.

Aldrich organizza il conflitto psicologico delineando tre gruppi separati, che gli servono da un lato per sbozzare i personaggi e fornire le loro caratteristiche umane e personali, dall'altro per porre, attraverso una serie di antitesi caratteriali, le basi per le sue porcherie.

Il maggiore (Lee Marvin), vero deus ex machina del film, portatore del discorso ideologico e organizzatore dell'azione. Ufficiale ribelle, ma abile: cinico e sarcastico con i superiori, con la retorica della guerra, con il falso eroismo.
Gli ufficiali superiori: presentati con evidenti diversificazioni, poveri manichini, strumenti freddi e calcolatori da una parte (R. Rayn, R. Webber), dall'altra generali comprensivi e coscienti dell'umanità dei propri sottoposti (E. Borgnine). Ora, dalla dialettica di questi due elementi scaturisce l'azione: organizzare un gruppo di commandos per colpire lo stato maggiore tedesco in Francia. La missione è disperata. Occorrono quindi uomini disperati. Condannati a morte e detenuti di una prigione militare paiono rispondere allo scopo. L. Marvin deve organizzare il gruppo, trasformare in soldati degli uomini che hanno rifiutato di esserlo. Quella sporca dozzina sono costoro. E' il terzo elemento nel gioco

Biblioteca Gino Bianco

psicologico di Aldrich; coadiuvato da attori consumati (J. Cassavetes, B. Carrathers), il regista può sbizzarrirsi. Dietro ogni uomo un dramma personale e collettivo (inibizione sessuale, incomprensione, tensione razziale, delinquenza comune). La maggior parte del film è pertanto dedicata all'analisi dei comportamenti, ai rapporti ora tesi e drammatici, ora ironici e divertiti tra i tre gruppi: il maggiore, l'organizzazione ufficiale dell'esercito, i dodici detenuti collegati in modo costante dalla missione da compiere. In definitiva Aldrich mette in moto un meccanismo psicologico complesso ed articolato, incentra l'attenzione dello spettatore sui conflitti caratteriali interni ai tre gruppi umani e formula il suo discorso ideologico attraverso il confronto e la tensione fra tre modi di essere e di agire in una situazione data.
Questo tipo di caratterizzazione dei personaggi risponde unicamente ad uno scopo: dimostrare allo spettatore l'impossibilità di sottrarsi ai meccanismi, l'assurdità del dissenso e la necessità di accettare e di obbedire. Il personaggio-guida (L. Marvin) è tipico: critico e disincantato rispetto all'organizzazione tradizionale dell'esercito, violento ma « profondamente umano » con i detenuti. Le sue battute sarcastiche sulla vita militare, il suo rifiuto del'eroismo non si risolvono mai in una presa di posizione, in un gesto per venirne fuori. Al contrario, proprio quelle affermazioni astratte sono la patina ideologica del « guerriero ». Disincantato, ma cocciuto nell'obbedire, ironico, ma pronto a sparare per primo.

Così il contrasto a due facce: maggiore-e organizzazione burocratica dell'esercito, maggiore-e i dodici detenuti si risolve (nel primo come nel secondo caso) in una rivoltante esaltazione della violenza e del sadismo.
1) Di fronte al colonnello manichino (R. Ryan), il maggiore rivendica solo e soltanto la logica della tortura e dell'assassinio senza difficoltà burocratiche, la logica da « corpo scelto » contro la guerra in guanti bianchi. Questo discorso Aldrich lo risolve in azione: nelle manovre militari, dove i dodici hanno un grosso successo agendo in base al principio: fuori dalle regole per un miglior raggiungimento dell'obbiettivo; nel corso della missione, dove gli assassinii, la violenza gratuita straripano dallo schermo.
2) Rispetto ai dodici detenuti Aldrich fa agire il suo personaggio all'insegna della violenza come condizione unica e come base necessaria per risolvere la propria esistenza. Sublimando la carica di sadismo dei suoi soggetti, Marvin ottiene da essi i migliori risultati possibili. Risolve nell'assassinio legalizzato la loro condizione di disadattati e proprio grazie a questo li recupera alla normalità quotidiana. Abolizione delle connotazioni ideologiche: il nemico non è definito, i tedeschi sono astratti, sostituibili con qualsivoglia ipotetico avversario. Un nemico di comodo, non si combatte contro di loro per qualcosa. Si combatte e basta. La violenza dei commandos nel corso della missione non è quindi motivata da una contrapposizione ideologica, dall'odio o dal disprezzo o da quel che volete. E' una violenza acquisita nell'addestramento, è l'applicazione scientifica di tecniche ripetute. Senza segno e senza scopo gli eroi di Aldrich uccidono per affermare se stessi.

Ma lo schifoso conformismo e la sporca piattezza della pellicola va ancora oltre; infatti se ben osserviamo le connotazioni sociologiche dei dodici personaggi verifichiamo con estrema facilità che essi sono uomini che, nella maggioranza, hanno « peccato » per eccesso di zelo militare. Così, quando nelle ultime inquadrature, i superstiti eroi autori del massacro si riposano dalle loro fatiche non è difficile individuare che i sopravvissuti sono i « migliori »: il maggiore, un poliziotto militare, il più « bravo » dei detenuti.
Gli altri si è provveduto a farli morire. Tutti da eroi, naturalmente, hanno così riscattato una vita di colpe e sono caduti compiendo il loro dovere. Dove si

Biblioteca Gino Bianco

passa il segno dettato da un minimo di buon gusto, è con il personaggio del negro: Aldrich non solo risolve la discriminazione razziale nel cameratismo fascista, ma a maggior gloria, fa morire il personaggio in modo tragico e straziante: morte di rilievo per i personaggi di colore.
« Ammazzare generali può essere un mestiere » conclude l'ex detenuto divenuto ottimo soldato e uomo felice. Su questo possiamo essere anche d'accordo. La differenza è che noi pensiamo a Westmoreland, mentre Aldrich a Giap.

Massimo Negarville

QUELLA SPORCA DOZZINA (The dirty dozen); **rg** Robert Aldrich; **sogg.** dal romanzo di E. M. Nathanson; **scenegg.** N. Johnson, L. Heller; **fot.** E. Scaife (Metrocolor); **scenogr.** W. E. Hutchinson; **prod.** K. Hyman; **distr.** MAM; **orig.** USA (1967); **con** Lee Marvin, Ernst Borgnine, Charles Bronson, Jim Brown, John Cassavetes, Richard Jaeckel, George Kennedy, Trini Lopez, Ralph Meeker, Robert Ryan, Telly Savalas, Clint Walker, Robert Weboer.

Frank Costello faccia d'angelo

Un samurai giallo spento

Melville difende un ritorno al classicismo, al cinema narrativo, che non esclude né la personalità né le ricerche formali ». Così si esprimeva Michel Ciment in « O. R. » n. 1 parlando di « Le deuxieme souffle ».

Vedendo « Frank Costello faccia d'angelo » (Le samouraï), ci accorgiamo purtroppo che la personalità di Melville questa volta si è smarrita nella ricerca formale, lasciando luogo al solito Decae che sempre più diventa co-autore dei film a cui partecipa, discorso che già viene fatto in questa sede per « Il ladro » di Malle.
Melville (-Decae) gareggia questa volta in bravura con i più raffinati registi « dell'immagine » (Antonioni, Donen) continuando nel genere che più ama e più gli è congeniale: il film di gangster. Ma riuscendo ottimamente in questo intento, fallisce proprio là dove più è bravo, cioè nell'intrecciare una storia ben articolata, nel narrarla in maniera « reale » ed « efficace », come deve essere condotta la narrazione di un film di azione che non vuole strabiliare con iperboli ma che si riallaccia in primo luogo al cinema americano e soprattutto al film nero. Non sappiamo se intenzionalmente o no, ma Melville questa volta ha perso il contatto con il cinema nero americano, suo punto di riferimento costante. L'ha perso dal momento che ha rinunciato (o non è riuscito a ricreare) alla realtà della narrazione, che è scandita sulla plastica gelida espressione di Alain Delon dalla perfetta e fredda (una freddezza che ancor più allontana lo spettatore dal film, ponendosi come una barriera per cui mai ci si identifica

Biblioteca Gino Bianco

e si partecipa a ciò che avviene sullo schermo) fotografia e dalla raffinatissima musica che accompagna sempre l'andare misterioso di Costello e che contribuisce anch'essa ad aumentare l'irrealtà del personaggio, non perché sia poco reale, ma perché nel modo in cui è rappresentato si situa a un livello superiore al reale (ideale).
Questa perdita, fuga nel preziosismo autocompiacente, ritmo lento e solenne ma senza quei meravigliosi scatti di furore guerresco dei veri samurai, si ripercuote allo stesso modo sugli altri elementi del film: l'azione scarsa non sempre illuminata da molta chiarezza; la chiarezza d'altra parte non sembra essere sentita come vera esigenza, e questo rafforza l'idea già espressa, della rinuncia a una rappresentazione consequenziale della storia; una polizia presente in maniera anonima (come corpo) ma efficientissima nel cogliere l'inespresso, le sfumature che la porteranno stranamente (e anche banalmente) a risolvere il caso, il tutto, cosa più grave, senza *suspence*.
Rimangono in mente la dura maschera di Delon, ottimo interprete, la lunga sequenza iniziale, virtuosismo pure, e poco altro. Troppo poco.

Oscar Ghiantore

FRANK COSTELLO FACCIA D'ANGELO (Le samourai); **rg** Jean-Pierre Melville; **sogg.** dal romanzo di Goan McLeod; **scenegg.** di Jean-Pierre Melville; **fot.** Henry Decae e Jean Charvein (Eastmancolor); **mus.** François de Lamoth; **prod.** Filmel, Parigi - Fida Cinematografica, Roma; **orig.** Francia (1967); **con** Alain Delon, François Perier, Nathalie Delon, Jacques Leroy, Cathy Rosier, François Perier, Michel Boisrond, Robert Favart, Carlo Nell, Roger Fradell, André Thorent, Catherine Jourdan, Gaston Meunier, Jean-Pierre Poisier.

GIOVANE CRITICA
Sommario del n. 17

V. Rieser/Il rapporto masse-organizzazione; **G. Mottura**/Organizzare la lotta contro la proletarizzazione; **M. Tronti**/La nuova sintesi: dentro e contro; **G. Cazzaniga**/I giovani hegeliani del capitale collettivo; **G. Scalia**/Sulla società (e sulle ideologie) della reificazione (riflessioni marxiane); **M. Isnenghi**/La bottega che puzza; **Pio Baldelli**/La scuola di Barbiana e la scuola di Carmichael; **Osip Brik**/L'artista e la Comune; **C. Meldolesi**/Paradosso contro il teatro paradossale; **S. Merli**/I nostri conti con la teoria della « rivoluzione senza rivoluzione » di Gramsci; **Th. W. Adorno, U. Jaerisch**/Note sul conflitto sociale oggi (da due seminari); Libri e riviste.

Direz. e amministrazione: via F. Cilea 119, Catania. Un numero L. 500. Abb. annuo L. 1800.

MIDI/MINUIT FANTASTIQUE
numéro 18/19

décembre 1967/janvier 1968
Horrorscope: Polanski, Christopher Lee, Barbarella, etc.; Le film retrouvé: La maison du silence/**Raymond Borde;** Japon 1: Kiyonori Suzuki/**Roland Lethem;** Les angoisseurs/**Roger Blondel;** Picasso: le désir attrapé par la queue/**P. Bourgeade** et **J. Prayer;** nouvelle: les creatures/**Gérard Klein;** Graphisme MMF: portrait de broutin/**Ado Kyrou;** Au tableau d'horreur: The devil's messenger; Le Jardin des tortures, ecc.

directeur: Éric Losfeld; rédacteurs en chef: Michel Caen et Jean-Claude Romer; secrétaire de rédaction: Georges Lenglet. Editions Le Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, Paris 7e. Abbonnaments: (Italie) 10 numéros: 120 f./5 numéros 60 f.

Biblioteca Gino Bianco

« Ombre rosse » è in vendita nelle seguenti librerie

Abano Terme
Abano Libri

Alba
Cinecircolo « Il Gallo »

Bari
Libreria Cravero

Bologna
Libreria Feltrinelli
Libreria Palmaverde
Libreria Zanichelli

Cagliari
Libreria Murru

Catania
Agenzie Einaudi
Libreria « La cultura »

Cosenza
Circolo « Mondo nuovo »

Cremona
Libreria « La Rateale »

Firenze
Libreria Feltrinelli
Libreria Marzocco

Genova
Libreria Feltrinelli-Athena
Libreria Vallardi

La Spezia
Circolo « Charlie Chaplin »

Milano
Libreria Algani
Libreria Casiroli
Libreria Corsia dei Servi
Libreria Di Brera
Libreria Feltrinelli
Libreria Internazionale Einaudi
Libreria S. Babila
Centro Univers. Cinematografico

Modena
Libreria Rinascita

Napoli
Libreria G. Colonnese
Libreria A. Guida
Libreria Minerva

Padova
Libreria Zannoni

Parma
Libreria Universitaria

Palermo
Libreria Flaccovio

Perugia
Libreria Le Muse

Pisa
Libreria Feltrinelli
Centro Univers. Cinematografico

Roma
Libreria 4 Fontane
Libreria Rinascita
Libreria Tombolini e C.
Libreria Feltrinelli
Libreria Nardecchia
Libreria Internazionale Rizzoli
Filmstudio 70

Savona
Libreria dello Studente

Siena
Libreria Bassi

Torino
Libreria Hellas
Libreria Stampatori
Centro Univers. Cinematografico

Trieste
Libreria Tergestum

Taranto
Libreria Filippi

Venezia
Libreria El Fontego

Biblioteca Gino Bianco

« Ombre rosse », in collaborazione con il Centro Universitario Cinematografico di Torino, presenta una serie di manifesti dedicati ai maggiori registi cinematografici.
Il primo, già disponibile, è dedicato a Losey; seguiranno Buñuel e Jerry Lewis. Il manifesto è in vendita a L. 300 e va richiesto alla redazione della rivista, via Vela 35, 10128 Torino.

Joseph Losey (arancio e turchino, cm. 56 per 32).

ALI BABA, LINUS

via spiga 1, 20121 milano

Monthly film bulletin

81 dean street, london w1

L'avant scene du cinéma

paris 6e, 27 rue saint-andré-des-arts

THE east village OTHER

105 second avenue new york, N. Y. 10003

Biblioteca Gino Bianco

LIBRERIA STAMPATORI

via stampatori 21, telefono 547977, torino

Angelus Novus
Art International
Art News
Autogestion

B.t

Il Corpo
Il Canguro
Che Fare?
Civiltà Cattolica
Classe e Stato
Cooperazione Educativa
Critica Marxista
Critica Sociologica

Esprit
Encounter
Evergreen Review

Le Fil du Temps
Filmcritica

Giovane Critica
Il Gallo

L'Homme et la société

Ideologia

The Yale Review

Lavoro Politico

Midi/Minuit Fantastique
Marxistische Blätter
Marcatrè

Nuovo Impegno
The New York Review
of Books
The New Republic
New Left Review
Le Nouvel Observateur

Ombre Elettriche
Ombre Rosse
Op.cit

Partisans
Positif
Preuves

Présence Africaine
Phoenix
Problemi del Socialismo

Quinzaine Letteraire
Quindici
Quaderni Piacentini
Quaderni Rossi

Riforma della Scuola

Scuola e Città
Settegiorni
Sigma

Tricontinental
Tel Quel
The World of Comic Art
Testimonianze

Vento dell'Est

il vizio o la virtù?

JUSTINE e JULIETTE

vivono il dilemma per voi nei capolavori di Sade
"Justine o le disgrazie della virtù,,
"Juliette o le fortune del vizio,, (viaggio in Italia)
edizioni in 2 volumi, ogni volume L. 5000

Nuova Editrice Milanese

Biblioteca Gino Bianco

HELLAS

Libreria
internazionale
anglo-american
bookshop
6 v. Bertola t. 546941
Torino

Libri,
riviste,
manifesti,
cose

manifesto-cronaca
della morte di un negro
negli stati uniti
disegni: juan ballesta
progetto grafico: giancarlo buonfino

(cm. 186×36, L. 1000) richieste
allo studio ballesta|buonfino corso monforte 26 milano

Biblioteca Gino Bianco

Nuovo Politecnico 19   Einaudi 1968

A CURA DI FRANCO BASAGLIA

L'ISTITUZIONE NEGATA

Rapporto da un ospedale psichiatrico

Un ospedale psichiatrico aperto, senza sbarre e camicie di forza: la rivoluzionaria esperienza di Gorizia supera l'ambito della pura psichiatria per assumere il significato di una contestazione più ampia. Un libro di grande tensione ideologica, che si affianca ai temi della lotta studentesca.

Biblioteca Gino Bianco

Cultura o rivoluzione.
Al fuoco di una prova politica
come le lotte universitarie,
sono stati rimessi in discussione
nel controcorso sul cinema
tenuto all'università di Torino
occupata,
i tradizionali concetti di cultura
e i rapporti con la rivoluzione;
sono solo le prime risultanze
del problema teorico centrale
della nostra ricerca

Joseph Losey.
Proseguendo il discorso
sulle esperienze esemplari
del cinema contemporaneo,
da Resnais a Buñuel,
viene messo a fuoco il senso
di un cinema della negazione oggi,
attraverso l'analisi
di due opere-cerniera,
« Hallucination » ad apertura
e l'« Incidente » a chiusura
di un periodo,
una sincera intervista
in cui Losey stesso
affronta i problemi
politici ed estetici della sua opera,
e uno studio
sui rapporti di potere in Inghilterra
quali emergono dai film loseyani

Quelli della crisi: Penn e Lewis.
« Gangster story »:
Penn e la società americana,
una acuta riflessione sulla violenza
ed un modo di far cinema
rinnovatore dall'interno.
« Il ciarlatano »:
i miti dell'affluent society
e la tecnica del comico,
delineati in uno studio
sull'opera di Lewis
e in una lunga intervista

Una tavola su « Gangster story »
di J. Ballesta

Gli irrequieti: Jerzy Skolimowski.
Il giovane regista polacco,
quale viene fuori
da una spregiudicata
e humourosa intervista
e da un preciso studio
dei suoi film,
è tra coloro
che con maggiore insofferenza
sono alla ricerca di nuove strade
e operano per un rinnovamento
di temi e di linguaggi

Il fumetto « La critica del nonno »
di G. Buonfino

Roman Polanski è un regista
senz'altro stimolante
nel suo interesse
per i terreni dell'orrore,
del sadismo, del vampirismo,
ma forse sopravvalutato

Due composizioni di G. Crepax
su « Cul-de-sac »

I film,
in particolare il cinema politico
dei « Sovversivi »,
il ribelle anarchico di Malle,
i giochi intellettualistici
di Curtis Harrington
e la sporca morale di Aldrich

L. 500

Biblioteca Gino Bianco